DAS SCHÄFERWESEN IN DER DEUTSCHEN LITERATUR DES 17. JAHRHUNDERTS UND DIE HIRTENDICHTUNG EUROPAS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT

ZU

FRANKFURT AM MAIN

DURCH

ERNST GÜNTER CARNAP
AUS DINSLAKEN (RHEINLAND)

1939

BUCHDRUCKEREI RICHARD MAYR, WÜRZBURG.

REFERENTEN:

PROF. DR. FRANZ SCHULTZ
PROF. DR. ERHARD LOMMATZSCH

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG:
23. VI. 1938

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

INHALT.

Seite

EINLEITUNG 1

Hirtendichtung, formale und historische Abgrenzung. Ziel der Untersuchung.

I. EPISCHE SCHÄFERDICHTUNG 3

Epische Schäferdichtung Europas 3

Ekloge: Theokrit. Vergil (Schäfertum als Allegorie). Neulateinische Eklogen des Mittelalters. Humanistische neulateinische Eklogen. Volkssprachliche Eklogen. Sannazaros „Arcadia".

Schäferroman: Entstehung der Form bei Montemayor. Schäferroman und Schäfermode: Die Schäfermode, ihre Voraussetzungen, ihre Entstehung, ihr Verhältnis zur Rittermode. Sannazaro und die Schäfermode (Arkadien, Natur, Liebe). Montemayor und die Schäfermode („cortesia"). Sidney. D'Urfé und die Schäfermode (Erotik). Weiterentwicklung der Schäfermode.

Epische Schäferdichtung in Deutschland: Gelegenheitsschäfereien 16

Ekloge und Sannazaro in Deutschland.

Opitz' „Hercinie", ihre Form, ihr Schäfertum. Die „Hercinie" und die deutschen Gelegenheitsschäfereien. Erste Nachfolger: Fleming, Finckelthaus, Zesen.

Die Pegnitzschäfer: Ihr „Orden" und seine Vorbilder. Ihre Dichtwerke: Form; Beziehungen zu Opitz und zur europäischen Hirtendichtung. Ihr Schäfertum: Theorie des Schäferdaseins; Praxis des pastoralen Lebens im Orden, im Rahmen der Dichtwerke (Allegorie, Arkadien, Erotik). Nachfolger: Gläser, Schoch.

Epische Schäferdichtung in Deutschland: Schäferliche Liebesromane 33

Die ausländischen Romane in deutschen Übersetzungen

Deutsche Romane: „Amoena". „Coelinde". „Die verwüstete und verödete Schäferey". Zesens „Rosemund". Neumarks „Filamon und Belliflora". Schwiegers „Verführete Schäferin Cynthie". Spätere Schäferromane.

II. SCHÄFERLYRIK 44

Liebeslieder 44

Schäferlied und schäferliches Liebeslied.

Ausländische Schäferlieder in Deutschland: Einlagen in Romane. Schäferliche Einzellieder. Einlagen in Schäferspiele.

Sammlungen deutscher Schäferlieder: Rists „Galathee" und „Florabella"; Form, Schäfertum. Greflingers, Neumarks, Schirmers, Gläsers, Schwiegers Liederbücher.

Religiöse Lyrik 57

Hirten in der Heiligen Schrift.

Verhältnis des Hirtentums der Bibel zur Hirtendichtung der Renaissance: Ekloge. Eindringen der Schäfermode in religiöse Vorstellungen. Eindringen religiöser Elemente in die Schäferdichtung.

Deutsche religiöse Schäferlyrik: Khuen. Scheffler. Laurentius von Schnifis.

III. SCHÄFERSPIEL 68

Europäisches Schäferspiel: Schäferspiel und Höfe. Form des Schäferspiels. Charakter des Schäferspiels. Schäfertum im Schäferspiel.

Deutsche Schäferspiele im 17. Jahrhundert: Erste Anfänge, Übersetzungen. Zesens „Roselieb". Elmenhorsts „Rosetta". Hallmann und die Schäferoper. Gryphius' Übersetzung von Thomas Corneilles Schäferparodie „Le berger extravagant".

SCHLUSS 76

Zusammenfassung.

LITERATUR 79

EINLEITUNG.

Hirtendichtung ist keine eigene dichterische Gattung. Unter ihrem Namen wurden einst und werden heute Werke bestimmten, „pastoralen", Inhalts ohne Rücksicht auf ihre Zugehörigkeit zur epischen, lyrischen oder dramatischen Dichtart zusammengefaßt. Dennoch haben seit der Zeit der Renaissance die Betrachter nie gezögert, die Hirtendichtung als eine besondere, unter eigenen Gesetzen stehende Weise des Dichtens von den übrigen Dichtweisen abzuheben. Die ganze auf Scaliger fußende Poetik des deutschen Barock, der Opitz, Buchner, Harsdörffer, Birken, Zesen und ihrer Nachtreter und -beter[1]), nicht minder als die Poetik der Franzosen[2]) und der Engländer[3]), versteht unter dem Sammelnamen der Hirtengedichte alle Werke, die episch, lyrisch oder dramatisch von Hirten und vom ländlichen Leben handeln, und noch heute bedient sich die Forschung des Begriffs im gleichen Sinne. Inhaltliche Merkmale legen also die Zugehörigkeit eines Gedichts zur Hirtendichtung fest.

Diese formale Abgrenzung macht eine historische Abgrenzung möglich. Gedichte, die von Hirten und vom ländlichen Leben handeln, aber nicht alle Gedichte, in denen Hirten vorkommen oder die sich auf das Landleben beziehen, sind pastorale Dichtungen. Um pastoral zu sein, muß ein Dichtwerk pastorale Prägung tragen, d. h. es muß ausschließlich oder vorwiegend unter Hirten, vor allem aber: es muß in einer bestimmten Sphäre, der ländlich-hirtlichen Sphäre spielen. Damit sind gewisse ans Pastorale streifende lateinische und vulgärsprachliche Dichtformen des Mittelalters von der Hirtendichtung im strengen Sinne ausgeschlossen: die zur Liebesdichtung der mittelalterlichen Ritter und Kleriker gehörigen Pastourellen und die pastourellenähnlichen lateinischen Vagantenlieder. Die Pastourelle ist ein Lied der niederen Minne. Sie besingt das erotische Abenteuer des Ritters mit dem einfachen Land- und Schäfermädchen. Im Vagantenlied, von dem

1) Vgl. hierzu: Karl Borinski, die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland (Bln. 1886) passim, vor allem S. 57 ff., S. 189 ff., S. 221 ff.

2) „Réflexions sur la poétique de ce temps . . ." (Verfasser: René Rapin S. J.) 2de édition (Paris 1675), S. 147 ff. Später: Fontenelle im „Traité sur la nature de l'églogue", hier benutzt: 4ième édition augmentée (Amsterdam 1716), als Anhang zu den „Poésies pastorales".

3) Schon Sir Philip Sidney im Rahmen seiner „Defense of Poesie": Werke, hrsg. von A. Feuillerat (Cambridge 1922—1926), Bd. III. Später, auf Fontenelle fußend: Pope, im „Discourse on Pastoral Poetry", angefügt der Ausgabe von 1717 seiner 1706 beendeten „Pastorals", vgl. W. J. Courthope, A History of English Poetry (London 1904) Bd. V, S. 158.

die Carmina Burana ein paar Beispiele liefern[4]), tritt der Kleriker anstelle des Ritters. Der Hirtenstand hat hier nur insoweit Bedeutung, als Ritter und Kleriker den Unterschied des niedrigeren Standes zu ihrem eignen höheren ausnutzen, um den Schäferinnen weniger oder mehr gegen deren Willen ihre Liebe aufzunötigen. Beide Dichtformen sind vom Standpunkt des „Herrn" aus gestaltet und stehen der pastoralen Sphäre sehr fern. Vielleicht sind sie nicht ganz ohne Einfluß auf die beginnende Hirtendichtung der Renaissance geblieben, aber dieser Einfluß ist nicht mehr nachzuprüfen und eine unmittelbare Entwicklung von ihnen zur Pastorale hin gibt es keinesfalls. Die abendländische Hirtendichtung läßt sich zeitlich genau so scharf abgrenzen wie formal: von Einzelerscheinungen, die eine bestimmte Art humanistischer Gelehrtenpoesie oder eine frühe Stufe des pastoralen Dramas vorwegnehmen[5]), abgesehen, hebt sie an mit der Neubelebung der klassischen Studien im 14. Jahrhundert und der Wiedergeburt Europas aus dem Geist der Antike. Die pastorale Epik, Lyrik und Dramatik, die seit Petrarcas Zeiten dreieinhalb Jahrhunderte lang in Europa blüht, bildet geistesgeschichtlich eine Einheit.

Die vorliegende Untersuchung fragt nach dem Verhältnis der deutschen zur europäischen Hirtendichtung, d. h. nach dem letzten, dünnsten Ast der pastoralen Poesie in Hinsicht auf seinen Stamm. Ziel ist nicht, für jedes einschlägige deutsche Werk die unmittelbaren oder mittelbaren ausländischen Quellen aufzuzeigen, Ziel ist auch nicht, eine Geistesgeschichte der Schäfermode zu schreiben. Ziel ist vielmehr, die literarischen und geistigen Linien zu ziehen, die von Deutschland nach Frankreich, England, Spanien und Italien und von dort zum Ursprung der Pastoraldichtung zurückführen, ferner, die deutschen Dichtwerke schäferlichen Inhalts in ihrem Wesen zu umreißen und so in Übereinstimmung wie in Eigentümlichkeit gegen die ausländischen abzusetzen.

In dieser Fragestellung liegt die Rechtfertigung dafür, daß nur vom 17. Jahrhundert die Rede sein soll, und daß mithin die letzten Wandlungen einiger pastoraler Formen in Deutschland vernachlässigt werden. Gottscheds Restauration mit der geforderten Rückbildung der Schäferoper zum Schäferspiel und das sich Auflösen der epischen und lyrischen Pastorale in die Idylle gehören schon einer gesondert deutschen literarischen Entwicklung an. Um sie in einen gesamteuropäischen Zusammenhang hineinzustellen, müßte von ganz anderen Gesichtspunkten als den hier eingenommenen gesehen werden, und ganz andere Berührungen und ein ganz anderes Verhältnis von Nach- und Neuschöpfung würden sich ergeben.

4) Carmina Burana Nr. 52, 57, 63, 119, 120 in der Ausgabe von J. A. S(chmeller), Bibl. d. literar. Vereins in Stuttgt. Bd. 16 (1847).

5) Die Eklogen karolingischer Dichter (vgl. unten) und das Spiel von Robin und Marion des Franzosen Adam de la Hâle vom Ende des 13. Jahrhunderts.

I. EPISCHE SCHÄFERDICHTUNG.

Epische Schäferdichtung Europas.

Nicht Theokrit ist Anreger und erstes Muster für die Hirtendichtung der Renaissance und des Barock gewesen. Theokrits Einfalt, die aus seiner persönlichen Nähe zum Landleben stammt, die ungekünstelte Anmut, die den Reiz seiner besten Idyllen ausmacht, findet sich in der neueren Pastoralpoesie nicht. Als Ahnherr des Schäferwesens und als Vorbild der ersten pastoralen Dichtwerke des Abendlandes ist vielmehr Vergil anzusprechen. Theokrits Hirten sind wirkliche Hirten, nicht verkleidete Dichter und Städter; ihre Worte wollen genau das heißen, was sie besagen, und haben nicht außerdem noch eine zweite übertragene Bedeutung. Nur einmal nachweislich, im siebten Idyll, ist das Hirtentum der handelnden Personen Maske: unter dem Gewand von Schäfern unterhalten sich der Dichter selbst und einer seiner Bekannten[1]). Theokrits Beispiel ließ Vergil seine Eklogen dichten. Ihre äußere Form übernahm Vergil von seinem Vorbild, ohne sie zu wandeln, allein seine Hirten sind andrer Arten als die Hirten Theokrits. Unter jedem Hirtennamen verbirgt sich ein Mensch aus des Dichters Kreis, und jedes Hirtengedicht spricht von einer Beziehung oder einem Ereignis innerhalb dieses Kreises. Was bei Theokrit Ausnahme gewesen war, macht Vergil zur Regel; er ist der Begründer der Übereinkunft, daß Hirtentum eine poetische Maske für die prosaische Wirklichkeit sei, der Urheber mithin des allegorischen Zugs im Schäferwesen und der allegorischen Pastorale.

Belege anzuführen für die Bewunderung, die alle Dichter der Renaissance Vergil entgegenbrachten, erübrigt sich. In der Vorrede oder im Nachbericht beinahe jeden Werkes jener Zeit zählt der Verfasser, gleichsam wie ein Edelmann die Reihe seiner Ahnen, seine Kronzeugen, seine alten und neuen, unmittelbaren und mittelbaren poetischen Musterbilder auf. Nach Art des Werks wechseln dabei die aufgezählten Namen, Vergils Name jedoch fehlt nirgendwo. Schon das Mittelalter hatte, aus anderen Gründen als die Folgezeit, den Mantuaner hoch verehrt, und diese Verehrung hatte Nachahmungen seiner Werke, auch der Eklogen[2]), hervorgerufen. Aber diese Dichtungen konnten, weil

---

1) Vgl. Ulrich von Wilamowitz, Reden und Vorträge, Bd. I (4. Aufl. Bln. 1925) S. 281, im Rahmen seines Vortrags „Daphnis“ und der angehängten Erörterung „Die Hirtenpoesie des Theokrites“.

2) Vergilische Eklogen gab es schon am Hofe Karls des Großen und seiner Nachfolger. Texte: Poetae Latini Aevi Carolini, hrsg. v. Dümmler und Traube in den Monumenta Germaniae Historica, Berlin 1881—1896, Bd. I S. 270 (Alkuin), S. 382 (Naso), Bd. III S. 45 (Radbertus), S. 372 (Agius). Vgl. dazu Paul von Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters (München 1913) S. 481 ff. Die „Ecloga“ Wipos bei Migne, Patrologia Latina CXLII, 49. Von den umstrittenen beiden Eklogen Dantes würde, im Fall, daß sie echt sind, nichts

nicht die Teilnahme für das Hirtengedicht als solches, sondern nur für das Hirtengedicht insofern es ein Werk Vergils war, sie hatte entstehen lassen, keine Tradition der Ekloge begründen. Erst nachdem Petrarca in Anlehnung an Vergil die zwölf allegorischen Gedichte seines Zyklus „Carmen bucolicum" abgefaßt hatte, begann sich die neulateinische Ekloge allgemeiner zu verbreiten; nach wie vor aber schulte sich das ganze humanistisch gebildete Hirtendichtergeschlecht des 15. und 16. Jahrhunderts an dem hervorstechendsten Vertreter der antiken Bukolik, an Vergil.

Auf Petrarca folgte Boccaccio[3]). Nach zögernden anfänglichen Versuchen kam in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Eklogendichtung in Schwung. In Italien schrieben Giovanni Pontano und sein Freund Jacopo Sannazaro[4]), Faustus Andrelinus[5]) und Luigi Alamanni[6]) lateinische Eklogen. Ihr wesentlichstes Merkmal blieb die allegorische Auffassung des Hirtentums. Am berühmtesten unter diesen humanistischen Dichtern aber wurde Baptista Mantuanus. Die Kenntnis seiner 1485 während seines Studiums in Padua entstandenen Eklogen[7]) verbreitete sich über ganz Europa und reizte in Spanien und England, in Frankreich, den Niederlanden und dem Deutschen Reich die Humanisten zur Nachahmung. Mantuanus war ländlicher Herkunft und zeigt an manchen Stellen ein inniges, persönliches Verständnis für die Tatsächlichkeiten des Landlebens. Dennoch gehören seine Eklogen, vor allem die späteren, durchaus zur allegorischen Hirtenpoesie. Sie sind nicht reine, aus Empfindung und Geist geborene Dichtungen. Auch erscheinen sie jeweils eng an einen bestimmten Anlaß geknüpft: Mantuanus handelt von seinem Eintritt ins Kloster, von Ordensstreitigkeiten, von der Verderbnis der kirchlichen Sitten und Ähnlichem[8]). Die neulateinisch-humanistische Ekloge ist Gelegenheitsgedicht; auch hierin folgt sie dem Beispiel Vergils, der in seiner vierten Ekloge das gefeierte Muster der Art geschaffen hatte.

An die Seite der neulateinischen Ekloge tritt die volkssprachliche in fast allen europäischen Ländern — Deutschland bildet eine Ausnahme. In Spanien etwa gelangen Garcilassos Hirtengedichte[9]) zu Ruhm. In England folgt auf Alexander Barclay (1476—1552) und Barnaby

---

anderes gelten, als das im folgenden von den mittelalterlichen Gesagte. — Vgl. insgesamt die einschlägigen Abschnitte bei Enrico Carrara, La Poesia Pastorale (Mailand 1909), in: Storia dei Generi letterari italiani, III.

3) Vgl. Georg Ellinger, Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands (Bln. u. Lpz., Bd. I und II: 1929, Bd. III, 1: 1933) I, 19. Auf Ellingers Forschungen beruht das meiste des hier über die Ekloge Gesagten.

4) Ellinger, a. a. O. I, 56 ff.

5) a. O. I, 129.

6) a. O. I, 187.

7) a. O. I, 105 ff.

8) Ebda.

9) um 1520/30. Erster Druck: Salamanca 1574.

Googe[10]) Spenser mit den zwölf Eklogen von „The Shepherds Calendar“[11]). Auch Sir Philip Sidneys Schäferroman „Arcadia“ enthielt eine Anzahl schöner Hirtengedichte dieser Form[12]): melodische Wechselklagen verliebter Schäfer, Wettgesänge und Streitgespräche über zu Sidneys Zeit schon traditionelle pastorale Themen. Allein zu seiner reinsten und ansprechendsten Ausformung gelangte der volkssprachliche Zweig der Eklogendichtung in Italien. Zweifellos verdankt er er auch hier wie überall sonst dem lateinischen seine Entstehung; doch entwickelte er sich unabhängig und wuchs in heimische, was Gestaltung und Erlebnisgehalt angeht, der Volksdichtung nahestehende Formen hinüber. Das gilt schon von den Terzineneklogen der Girolamo Benivieni, Jacopo Fiorino de' Boninsegni, Antonio Tebaldeo und Sperone Speroni, das gilt in höherem Maße von den durch eine „Canzonetta“ unterbrochenen Stanzen der Wechselrede zwischen den Hirten Jola, Tirsi und Dameta, die Baldassar Castiglione verfaßte[13]). Die schönsten Gebilde dieser Form jedoch grenzen an echte Volksdichtung und verschwistern sich mit ihr: wir denken an Lorenzos de' Medici „Nencia da Barberino“, von der Burckhardt sagt, sie lese sich „wie ein Inbegriff echter Volkslieder aus der Umgegend von Florenz, zusammengegossen in einen großen Strom von Ottaven“[14]). Die „Nencia da Barberino“ rechnet allerdings schon nicht mehr zur eigentlichen Pastoralpoesie. Aber auch die genannten Terzineneklogen zeichnen sich vor den neulateinischen aus. Weder fallen sie bedingungslos der Allegorie anheim, noch verhimmeln sie schwärmerisch alles Ursprüngliche, wie es zum Wesen der späteren Hirtendichtung gehört. Sie geben sich nicht einfältig, sondern sind es.

Die Ekloge ist eine lyrisch-episch-dramatische Mischform. Sie hat in der Hirtendichtung Europas ein Eigenleben geführt; noch die Idylle

---

10) „Eglogues“ 1563. Nach Barclay, der allein drei seiner fünf Eklogen dem Elend des Hofs und der Höflinge gewidmet hatte, eine weitere dem Streit zwischen Städter und Landmann, gestaltet auch Googe eine seiner Eklogen. Zwei weitere entnehmen ihre Motive Montemayors Schäferroman „Diana“. Vgl. W. J. Courthope, a. a. O. Bd. II, S. 153 ff.

11) 1579. Zu Spenser vgl. Courthope, a. a. O. Bd. II, S. 242 ff., ferner Wolfgang Keller und Bernhard Fehr, Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung (Wildpark-Potsdam 1928) S. 36—43.

12) Neudruck: angeführte Sidney-Ausgabe Feuillerats, Bd. I und II. Eklogen finden sich in der „Arcadia“ am Ende jeden Buches. Landleute und Hirten singen sie oder führen sie auf zur Unterhaltung des Hofs von König Basilius.

13) Neudrucke: Poesie Pastorali e Rusticali, hrsg. von Giulio Ferrario (Mailand 1808), Girolamo Bonivieni S. 1, Jacopo Fiorino de' Boninsegni S. 5, Antonio Tebaldeo S. 10, Sperone Speroni S. 20, Baldassar Castiglione S. 25 ff. Ferner Eklogen von Bernardino Baldi S. 91 ff., Bernardino Rota S. 147 ff., Luigi Tansillo S. 177 ff. u. a.

14) Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 13. Aufl. (Neudruck der Urausgabe durch W. Goetz) Stuttgart 1922, S. 261. Neudruck der „Nencia“ außer in Ausgaben von Lorenzos Dichtungen auch bei Ferrario, a. a. O. S. 257 ff.

des 18. Jahrhunderts konnte unmittelbar an sie anknüpfen. Andrerseits haben sich aus ihr aber auch eine Reihe weiterer pastoraler Formen entwickelt. In der epischen Schäferdichtung hängen Gelegenheitsschäferei (eine gesondert deutsche Form pastoraler Poesie) und Schäferroman mit ihr zusammen. Den Übergang zu diesen beiden Formen vermittelt ein Werk, das der Tradition der italienischen volkssprachlichen Ekloge noch sehr nahesteht und das den nachhaltigsten Einfluß auf die Hirtendichtung Europas ausgeübt hat — das Werk eines Dichters, den seine Zeitgenossen wie keinen zweiten schätzten. Es ist Jacopo Sannazaros Schäferdichtung „Arcadia“[15]). Die „Arcadia“ besteht aus zwölf Eklogen mit dem für die Ekloge herkömmlichen Inhalt: Liebesklagen in monologischer oder dialogischer Form (Nr. I, II, IV), Lobgesängen auf eine Schäferin (Nr. III), Preis eines Verstorbenen (Nr. V), einer schöneren Vergangenheit (Nr. VI) oder einer verlorenen Heimat (Nr. XII). Doch begnügt sich Sannazaro nicht damit, die einzelnen Gedichte unverbunden, wenn auch zyklisch geordnet, nebeneinanderzustellen, er schafft vielmehr eine Rahmenerzählung, der er sie eingliedert[16]). Die Rahmenerzählung ist noch kein in sich geschlossenes Ganzes; sie besteht selbst wiederum aus einer Reihe von ländlichen Szenen, verknüpft manchmal lediglich durch ein „dann“ und „darauf“. Allein das Bestreben, die Geschehnisse in eine wenigstens äußere Folge zu bringen, ist deutlich. Ein paar Schäfer treffen zufällig zusammen, haben und machen einen gemeinsamen Weg, opfern in einem Tempel einer Göttin, vertreiben sich die Zeit mit Spielen und Singen, finden schließlich einen vor Liebe kranken Standesgenossen und schaffen ihn zum Priester des Pan, damit ihn dieser durch die Macht seiner Zaubersprüche heile. Eine solche Folge von Geschehnissen bildet zwar noch keine epische „Handlung“, kann jedoch nur als episch bezeichnet werden. In diesem Sinne hebt die epische Schäferdichtung mit Sannazaros „Arcadia“ an.

Die große erzählende Form der Pastorale ist der Schäferroman. Sie entstand nicht wie alle anderen Formen der europäischen Hirtendichtung in Italien. Der Ruhm, sie geschaffen zu haben, gebührt dem Portugiesen Jorge de Montemôr, der spanisch schrieb und sich als Wahlspanier Montemayor nannte[17]). Montemayor kannte Sannazaros „Arcadia“. Doch nicht durch Ausnutzung der Möglichkeiten epischer

15) Entstanden in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts, gedruckt 1504. Neudruck: hrsg. von Michele Scherillo (Turin 1888).

16) Diese Form einer Reihe von einer Rahmenerzählung zusammengehaltener Einzeldichtungen war nicht neu. Boccaccio hatte sie hundertfünfzig Jahre früher für sein „Ninfale d'Ameto“ (1348), eine Vorstudie zum „Decamerone“, verwandt, und Sannazaro brauchte sie von daher nur zu übernehmen.

17) Vgl. zu Montemayor: J. G. Schönherr, Jorge de Montemayor (Diss. Halle 1886), ferner: Hugo A. Rennert, The Spanish Pastoral Romances (Philadelphia 1912), Montemayor-Kapitel. Unter nicht so ausschließlich spanischem Gesichtspunkt: Aubrey Bell, Portuguese Literature (Oxford 1922) S. 151 f.

Erweiterung, die sie barg, gelangte er zum Schäferroman, er übernahm die Romanform vielmehr vom Ritterroman. 1554 war postum zu Ferrara der Roman „Menina e Moça“ seines Freundes und Landsmanns Bernardim Ribeiro erschienen, ein Werk in der Art der verschiedenen „Amadis“, deren Ruhm seit einem halben Jahrhundert in Spanien und anderwärts in so bunter Blüte stand. Der Inhalt von Ribeiros Roman muß Montemayor persönlich getroffen haben, denn in der Geschichte des Helden entdeckte er Züge einer eignen Liebesgeschichte[18]). Er beschloß, selbst von seiner Liebe und seinem Leid zu erzählen, jedoch nicht unter ritterlicher, sondern unter schäferlicher Maske, und schrieb seinen Ende 1558 oder Anfang 1559 gedruckten Schäferroman „Los siete libros de la Diana“, in dem er selber unter dem Namen Sireno die Hauptrolle spielt. Obwohl das Hirtenwesen um diese Zeit weder der spanischen noch der portugiesischen Literatur mehr fremd war[19]), gab doch wahrscheinlich unmittelbar Sannazaro Montemayor den Gedanken schäferlicher Einkleidung der handelnden Personen, der Schilderung eigener Erlebnisse und Empfindungen unter schäferlicher Maske, ein. So unabhängig die „Diana“ formal von der „Arcadia“ ist — im Einzelnen lehnt sich Montemayor doch oft an Sannazaro an. Schon der Gang der Ereignisse stimmt in beiden Werken zum Teil überein: wie in der „Arcadia“ die Prosastücke VIII bis X, so berichtet auch der Hauptteil der „Diana“ von einer Wanderung zu einem Tempel, um dort Liebeskranke durch Zauber heilen zu lassen. Aber auch einzelne Motive und Wendungen, vor allem Naturschilderungen, sind von Montemayor oft unmittelbar und wörtlich aus Sannazaro übernommen[20]) ... Die Form des Schäferromans als solche bleibt eine Mischform. Der Schwerpunkt der „Arcadia“ lag bei der Eklogenreihe; dieser gegenüber ist die Rahmenerzählung etwas gewichtlos, scheint gleichsam erst hinterher erfunden — ist es wohl auch. Der Schwerpunkt der „Diana“ liegt in der zwar durch verschiedene Episoden unterbrochenen, im ganzen jedoch von Anfang bis Ende fortlaufenden epischen Handlung. Gedichte, die eingestreut sind, Reste der sannazarischen „egloghe“, dienen nur zur Belebung und Zier. Der Schäferroman behielt diese Form in der Folge bei. Keins der späteren Werke weicht hierin von der „Diana“ ab: alle sind sie in Prosa erzählende, mit Versen, Novellen und Briefen durchsetzte Schlüsselromane.

Die „Diana“ erregte Aufsehen in ganz Europa. In Spanien, Frankreich, England, Portugal und Deutschland wurde sie nachgeahmt[21]).

18) Schönherr, a. a. O. S. 28 ff.

19) Garcilassos Eklogen vgl. oben S. 11. In Portugal: Eklogen gerade Ribeiros, ferner Franciscos de Sá de Miranda, vgl. Bell, a. a. O. S. 136 und 139.

20) Vgl. Schönherr, a. a. O. S. 38.

21) In Spanien hatte Montemayor eine lange Reihe unmittelbarer Nachfolger, die mit seinem Fortsetzer Gil Polo anhob. In Portugal tritt, obwohl er selbst ja

Eigentlich erst mit ihr beginnt die Schäfer m o d e. Die neulateinische Humanistenekloge hatte nur in gelehrten Kreisen und literarischen Zirkeln gelebt. Ihr Genuß setzte eine gewisse klassische Bildung voraus; ihr Allegorismus, ihre bildliche Bezogenheit auf bestimmte Personen oder Verhältnisse, verwehrte Nichteingeweihten das Verständnis ihres Inhalts. Die volkssprachliche Ekloge blühte nur in Italien, weil nur in Italien ihre Voraussetzung: ein engerer Zusammenhang zwischen gebildeten Schichten und Volk, bestand[22]). Für Sannazaros „Arcadia" galt beides: einerseits wandte sie sich an einen bestimmten Kreis, andrerseits trug sie so stark italienisches Gepräge, daß sie vielleicht zu übersetzen, aber nicht nachzuahmen war. Sollte das Schäferwesen zur Mode werden, so waren zuvor zwei Voraussetzungen zu erfüllen: es mußte eine literarische Form finden, die Teilnahme auch bei weniger Gebildeten, ja bei Ungebildeten erweckte, und es durfte nicht nur eine begrenzte Schicht von Humanisten oder gar nur diese eine Schicht innerhalb e i n e s Volkes ansprechen, mußte sich vielmehr ans breitere Publikum wenden. Mit dem Schäferroman waren die Voraussetzungen für eine pastorale Mode gegeben. Er hatte die Form, die den ritterlichen Abenteuerroman in weitesten Kreisen so beliebt gemacht hatte, und er wandte sich an ein Publikum, wie es günstiger zur Verbreitung einer Mode nicht gedacht werden kann, nämlich an die tonangebende Gesellschaftsschicht von ganz Europa. Montemayors und seiner Nachfolger Publikum war der Hofadel des spanischen und portugiesischen, des englischen und französischen, der italienischen und deutschen Höfe, eine Gesellschaftsschicht, die überall von gleicher Struktur und geistiger Verfassung war, und der darum überall die gleiche geistige Kost mundete.

Es wurde gesagt, daß das Schäferwesen unter diesen Umständen Mode werden k o n n t e. Damit ist noch nicht festgestellt, warum es wirklich Mode w u r d e. Ehe wir die Schäfermode und die wesentlichsten Ausformungen, die sie fand, charakterisieren können, müssen wir daher die Frage zu beantworten suchen: Was vermochte die europäische Gesellschaft der Renaissance und des Barock sich in Schäfertracht zu stecken und in einem jahrhundertewährenden Geistes- und Lebensspiel „Schäfer" zu spielen?

Im ausgehenden Mittelalter war die adlige ritterlich-höfische Gesellschaft ihrer hochgeschraubten, gekünstelten Denk- und Daseinsformen müde geworden. Die Tradition ritterlicher Ehre und Minne

---

Portugiese war, sein Einfluß erst ein halbes Jahrhundert später in der „Lusitania Transformada" von Fernam Alvarez do Oriente (1617) zutage (vgl. Bell, a. a. O. S. 152). Frankreich ist, nach der „Diana"-Übertragung verschiedener Verfasser 1579 ff., schon 1585 (—1598) auf dem Plan mit Nicolas' de Montreux „Bergeries de Juliette", und England stattet mit Sidneys „Arcadia" 1590 Spanien seinen Dank ab. Über Deutschland vgl. unten.

22) Vgl. Burckhardt, a. a. O. S. 259 f.

war verblaßt und hatte nach den geistigen auch die geselligen Reize eingebüßt. Sich immer mehr verfeinernd, war sie am Ende des 14. Jahrhunderts schließlich so fein und dünn geworden, daß es schien, als könne sie starkes und echtes Leben nicht mehr fassen. „Man lechzte nach Erlösung aus den drückenden Begriffen ritterlicher Treue und Verehrung, aus dem bunten Apparat der Allegorie“[23]). So schufen sich die Menschen dieser Gesellschaft zunächst aus einfacher Umkehrung des Bestehenden, der Wirklichkeit: des ritterlichen höfischen Daseins mit seinen abgebrauchten Formen und seinem Zwang zum Luxus und zur Ränke, das Gegenbild: das einfache, ehrliche und formellose Dasein des Ein- und Zweisiedlers, mit seinen einfachen, natürlichen Freuden im Rahmen der einfachen Natur. Philipps de Vitry „Franc Gontier“[24]) schildert es, und Thema der Pastoraldichtung ist es seit deren Beginn immer wieder gewesen. Dieser Zug von Kulturmüdigkeit in den Kulturschichten der Gesellschaftsordnung, diese Ursprungssehnsucht, welche die Forschung vielfach zu ausschließlich zum Kennzeichen aller Schäferdichtung gemacht hat, kam dem von Italien her zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Rahmen der humanistischen Studien sich ausbreitenden literarischen Schäferwesen der Eklogen, das ohne eine solche seelische Vorbereitung und Empfängnisbereitschaft wohl literarisch geblieben wäre, entgegen. Die allgemeine Lebensbestimmung fand in dem ihr durch den Humanismus vermittelten Bild vom Schäferdasein die Möglichkeit sich auszudrücken ... Hierzu kam ein Weiteres. Die Kultur hatte sich überfeinert und in Vergeistigung vom Alltag und der konkreten Wirklichkeit abgelöst. In dem Maße aber, wie sich das kulturelle Leben vom täglichen Leben befreit hatte, war das tägliche, nunmehr das „wirkliche“ Leben im Gegensatz zum „unwirklichen“, gesunken — ob absolut oder nur relativ bleibt sich hier gleich. Rohheit und Leiden herrschten in unerträglicher Weise. Zu der Sehnsucht nach einfachem, ursprünglichem trat darum die Sehnsucht nach s c h ö n e r e m Leben. Auch sie sättigte sich am Pastoralen. Sie machte das Schäferdasein zum Wunsch- und Traumbild und verklärte es, nicht zum Ideal, sondern zu einer schönen Illusion. Die Sehnsucht nach einfachem Leben, die Kulturmüdigkeit, war eine bloß negative Stimmung, die Sehnsucht nach schönerem Leben wurde positiv gestaltend.

Im 15. und 16. Jahrhundert fand die Sehnsucht nach schönerem Leben in zwei Wunsch- und Traumvorstellungen vom Dasein Gestaltung: in der Ritter- und in der Schäferillusion. Seit dem Ausgang des 13. Jahrhunderts hatte sich das Bild und die gesellschaftliche Stellung des Ritters gewandelt. Das Bild des Ritters hatte zunächst seine religiöse

23) J. Huizinga, Herbst des Mittelalters (2. Aufl. München 1924) S. 174. Vgl. für diesen ganzen Passus Kap. II (S. 42 ff.) und Kap. X (S. 174 ff.) von Huizingas Darstellung.

24) Ebd. S. 178.

Färbung verloren: der Gralsritter, Inbegriff alles Höchsten im mittelalterlichen Rittertum, war zum „irrenden Ritter" verblaßt. Gesellschaftlich war in den westeuropäischen Staaten im Lauf der innerpolitischen Entwicklung und der zentralistischen Machtentfaltung des Königtums der freie ritterliche Adel durch den Hof allmählich vom Lande abgesaugt worden. Die neue Hofaristokratie hielt zwar die ritterlichen Ideale der Ehre, der Tapferkeit und des Frauendienstes in Geltung, lebte ihnen jedoch nicht nach. Dem Ritterbild ging dadurch seine Entsprechung in der Wirklichkeit verloren; es wurde illusionistisch[25]). Dieser Widerspruch trat am krassesten in Erscheinung in Italien, wo dem Rittertum die gesellschaftlichen Voraussetzungen überhaupt fehlten und wo es zum Spott wurde, während die Dichter Spaniens, Frankreichs und Englands im Ernst den Traum vom „irrenden Ritter" träumten. Seit 1500 erschienen in Spanien die immer neuen Fortsetzungen des „Amadis", seit 1540 deren französische Übertragungen[26]). Hatten die ritterlichen Ideale einst aus dem Leben heraus wirkend die ritterliche Dichtung entstehen lassen, so waren sie nun selbst in dichterische Ferne gerückt, romantisch-poetisch geworden. Im 16. Jahrhundert war die Ritterrüstung ein Kostüm, das Rittertum eine in der Wirklichkeit nirgends gelebte, illusionäre Lebensform, die Ritterdichtung eine literarische Mode.

Schöne Illusion, die das Rittertum erst hatte werden müssen, war das Schäfertum von vornherein. Der Ruf nach Einfachheit, weil sie einfach sei, war, kaum erklungen, umgeschlagen in den Ruf nach Einfachheit, weil sie schöner sei, und die schöne Einfachheit hatte in dem durch den Humanismus vermittelten Schäferbild ihr Bild gefunden. Alles was sich das 15. Jahrhundert im Unterschied zur häßlichen Wirklichkeit an Schönem wünschte, projizierte es in das Bild vom schäferlichen Dasein hinein. Neben das in illusionistischer Verwandlung wiederaufgetauchte Rittertum trat damit das illusionistische Schäfertum. Daß Rittermode und Schäfermode psychologisch den gleichen Ursprung haben, ist bezeichnend und für beider Entwicklung bedeutungsvoll.

Dichterisch vollkommen Gestalt wurde die Schäferillusion zuerst in Sannazaros „Arcadia", und der Zauber dieses Werks und der Erfolg, den es in Europa hatte, liegt in dieser Tatsache begründet. Das Meiste in den Prosastücken und Eklogen der „Arcadia" ist zwar, der Eklogentradition gemäß, noch allegorisch, d. h. es steht für Wirkliches bildlich. Sannazaros Schäfer sind verkleidete Menschen aus des Dichters Freundeskreis, neapolitanische Hofleute, Damen und Dichter aus der

---

25) Vgl. hierzu und zum folgenden Satz: Karl Voßler, Tassos Aminta und die Hirtendichtung, in: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, hrsg. von Max Koch (Bln. 1901—1909) Bd. VI, S. 28 f.

26) von d'Herberay, des Essars und anderen.

Umgebung Ferrantes I. und seines Sohnes Federigo[27]). Doch ist diese Tatsache für ihre Gesamterscheinung von sehr viel geringerer Bedeutung als für die Erscheinung der Hirten Vergils oder Petrarcas. Entfernen sie sich einerseits von der Allegorie, so nähern sie sich andrerseits auch nicht der Wirklichkeit des echten Schäferlebens, eben weil ihr Schäfertum nicht real, sondern in illusionistischer Verklärung geschaut ist. Sie leben in Arkadien, dem Traum-Arkadien spätrömischer Vorstellung, dem Land des stillen, ewig heiteren blauen Himmels, des von allen Gnaden und Qualen des Bewußtseins verschont gebliebenen urmenschlichen Glücks; sie bringen in Anmut und Einfalt, spielend, singend, tanzend und liebend ihre Tage hin. Das hebt diese Schäfer in eine neue Atmosphäre und legt für die Schäferdichtung zweierlei fest: einen bestimmten Begriff der Natur und einen bestimmten Begriff der Liebe. Arkadisch-idyllisch ist die vom Eingriff des Menschen nicht verfälschte, reine Natur; sie ist einfach, edel und gut. Der Mensch in seiner schlichtesten und darum schönsten Gestalt gehört in diese Natur hinein als ein Wesen, das ebenso einfach, edel und gut ist wie sie. Arkadisch aber sind mit der Natur und dem Menschen auch die menschlichen Verhältnisse: zu beiden gehört die arkadische, d. h. die vom Zwang künstlicher Übereinkünfte, insbesondere der höfisch-gesellschaftlichen Übereinkünfte, losgelöste Liebe.

„Natur" und „Liebe" heißen die Sterne, die seit Sannazaro über der Pastorale aufgegangen sind. Doch die Höhe dieser Sterne, der Winkel, unter dem sie gesehen werden, ist örtlich und zeitlich verschieden. Die Art pastoraler Natürlichkeit und pastoraler Erotik entwickelt sich in den europäischen Ländern und der europäischen Literatur im 16. und 17. Jahrhundert in mannigfaltigen Richtungen.

Montemayors Bedeutung für die Hirtendichtung liegt äußerlich in der Schaffung der Form des Schäferromans, innerlich darin, daß er Schäferillusion und Ritterillusion zusammenbringt und beide Arten der Sehnsucht nach schönerem Leben miteinander verschmilzt: wie er formal Heimisches und Fremdes, Ritterroman und halbepischen Eklogenzyklus, verband, so fließt auch in sein Bild vom Hirten neben dem sannazarisch-arkadisch Italienischen ritterlich Spanisches ein. Das liegt daran, daß sein Werk ein Schlüsselroman ist[28]). In der „Diana" gibt es Ritter und Schäfer. Da aber die handelnden Personen Ritter wie Schäfer bestimmte Personen der adligen Gesellschaft des spanischen Hofes darstellen, die sich in ihnen wiedererkennen sollen, ohne sich ihrer Maske schämen zu müssen, dürfen die Schäfer nicht grob und ungebildet sein wie in der Wirklichkeit, nicht einfältig und geradezu wie die arka-

27) Vgl. Adolf Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur, Bd. II (Straßburg 1888) S. 324. Zu Sannazaro im allgemeinen: Michele Scherillo in der Einleitung zu seiner Ausgabe der „Arcadia" (Turin 1888).

28) Vgl. Schönherr, a. a. O. S. 28 ff.

dischen Hirten Sannazaros. Sie müssen sich benehmen lernen. Wo aber konnten sie besser in die Lehre gehen, als bei ihren ritterlichen Mit- und Gegenspielern, die das gute Benehmen gleichsam in Erbpacht hatten? Bei Montemayor lernten die Schäfer von den Rittern so viel, daß sie sich, unter Bewahrung lediglich der Äußerlichkeiten ihres Standes, in Haltung, Gebärde und Sprache den Rittern weitgehend anglichen. Die Folge war, daß bei dem starken Einfluß, den die „Diana" auf Europa übte, ein gut Stück ritterlichen Herkommens, so wie es sich in der Erinnerung der aus dem Ritterstand hervorgegangenen höfisch-adligen Welt und in der Illusionierung der Ritterromane spiegelte, in die Schäfermode, und damit in die europäische Schäferdichtung, vor allem den Schäferroman, einging.

Daß sie höfisch gebildet, daß sie „cortese" waren, war der wesentlichste Zug der Ritter in den Ritter- und Schäferromanen. Nur weil sie zugleich auch Helden blieben, ragten sie über den „Kavalier" hinaus. Für die Schäfer, die sich nach ihnen bilden, wird seit Montemayor das Ideal der „cortesia" gleichfalls gültig. In jeder Lage, in die der Schäfer gerät, hat er sich höfisch zu benehmen, hat nicht nur Anstand und Zurückhaltung zu wahren, sondern auch positiv durch seine Bildung und Beredsamkeit die Situation mitgestalten zu helfen, um sie zu einer wahrhaft geselligen und, künstlerisch gesprochen, zu einer bildhaften werden zu lassen. So ist es bei Montemayor, so in allen Schäferromanen bis zu d'Urfés „Astrée"[29]). Die spanischen Nachfolger Montemayors gestalteten ihre Schäfer immer feiner, weltmännischer und gebildeter. Kein Mensch sah in der „Verritterlichung" der Schäfer einen Bruch der Illusion. Es vermischte sich ja bloß eine Illusion mit einer andren. Selbst ein Cervantes spricht angesichts des Schäferromans „El Pastor de Filida" seines Freundes Luis Galves de Montalvo das naiv bewundernde Lob aus: „Das ist kein Hirte, sondern ein Hofmann von feinstem Anstande"[30]) ... Mit der Forderung der „cortesia" Hand in Hand geht für den Schäfer die Forderung nach Maskierung seiner Gefühle, jenes sich Verbieten des Ausdrucks der Leidenschaften, das in neuerer Zeit verantwortlich gemacht worden ist für das Verblassen und Absterben der Leidenschaften selbst[31]). Durch anscheinend leidenschaftliche Sprache und leidenschaftliche Gebärden in Schäferromanen darf sich der Betrachter nicht täuschen lassen, als handele es sich um echten Ausdruck eigentümlichen Fühlens. Bei dem unaufhörlichen, verzweifelten Geschluchz der Liebenden in der „Diana" oder einer Tat wie der des Céladon in der „Astrée"[32]), welcher sich in übergroßer Liebe und übergroßem Schmerz über die Verschmähung seiner Wer-

29) Vgl. unten.
30) Vgl. James Fitzmaurice-Kelly, Geschichte der spanischen Literatur, deutsch von Vischer-Hämel (Heidelberg 1925) S. 253.
31) Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, Aph. 47.
32) I. Buch, Anfang.

bung in den Fluß stürzt, ist zu bedenken, daß solche übersteigerten, nicht im Bereich wirklichen Erlebens liegenden Worte und Gesten als erotisch-illusionistische Konvention ins illusionistische Dichtwerk, in den Ritter- und Schäferroman, notwendig gehörten.

Einmal noch wird Montemayors Bild vom ritterlichen Schäfer gewissermaßen zurückgestaltet: durch Sir Philip Sidney in seinem 1590 gedruckten Roman „Arcadia". Es ist eigentlich nicht berechtigt, die „Arcadia" unter die Schäferromane zu zählen; sie ist ein Ritterroman, worin sich ein Ritter gelegentlich, um seiner Geliebten unerkannt nahe sein zu können, als Schäfer verkleidet. Das Leben ländlicher Zurückgezogenheit, das König Basilius und sein Hofstaat führen, ist nicht pastoral in dem Sinne, in dem die Gesellschaft der „Diana" und später der „Astrée" pastoral ist, und die Gruppe wirklicher Schäfer, die ab und zu auftaucht, um die Hofgesellschaft durch Tänze und Sänge zu zerstreuen, versteht sich zwar auf Dichtung und Flötenspiel, ist aber mit einer Tendenz zum Realismus gezeichnet und, was den Gesamtcharakter des Werkes angeht, ohne Belang. Montemayors ritterlichen Schäfern gegenüber könnte man bei Sidney höchstens von einem gelegentlich schäferlichen Ritter reden, wie ihn schon Montemayors Vorgänger Ribeiro gestaltet hatte[33]).

Letzte Ausformung und Verfeinerung erfährt die pastorale Mode in Honoré d'Urfés Roman „Astrée"[34]). Die Liebe hatte schon in der Hirtenwelt von Sannazaros „Arcadia" eine hervorragende Rolle gespielt. Auf Liebe hatte Montemayor den Inhalt seiner „Diana" ausschließlich eingestellt, wie er das vom Ritterroman, dessen Helden auszogen, um ihrer Dame zu dienen, und zur Ehre ihrer Dame all ihre Taten vollbrachten, lernte. Zu dem arkadisch liebenden Schäfer Sannazaros und dem ritterlich liebenden Montemayor trat mit den Hirten d'Urfés der Schäfer, der nur weil er liebt Schäfer heißt. Einen Franzosen mußten die bisher unausgenutzt gebliebenen erotisch-psychologischen Möglichkeiten der Pastorale reizen. Die ungehemmt natürliche Liebe von Sannazaros Schäfern entbehrte, so arkadisch golden sie war, der feineren Abtönungen. Die chevalereske Liebe der Schäfer Montemayors war einförmig, denn es gab in der „Diana" eigentlich nur e i n e n liebenden Schäfer, wenn er auch in einer Vielzahl von Personen auftrat: Sireno war grundsätzlich gleich Silvano, nur war der eine n o c h unglücklicher als der andre. D'Urfée machte aus dem liebenden Schäfer eine ganze psychologische Typenreihe schäferlich Liebender.

Literarisch fand d'Urfé die Liebe in den verschiedensten Formen in Frankreich ausgebildet. Er kannte die ritterliche Schäferliebe des

33) In dem Roman „Menina e Moça", wo sich ein Ritter vor unseren Augen in einen Schäfer verwandelt.

34) Erschienen 1607—1627. Neudruck: hrsg. von H. Vaganay in der Bibliotheca Romanica (Straßburg 1910 ff.).

spanischen Romans: 1578 erschien die „Diana" Montemayors in französischer Übersetzung, und in ihrer unmittelbare Nachfolge, ohne sich allzusehr um Originalität zu bemühen, verfaßte Nicolas de Montreux seine 1585—1598 gedruckten „Bergeries de Juliette". D'Urfé kannte ferner die „arkadische" Erotik der italienischen Pastoraldichter: schon 1544 war Sannazaros „Arcadia" in französische Form gegossen worden, 1584 waren Tassos „Aminta", 1591 Grottos „Dieromene" und 1595 Guarinis „Pastor Fido", die drei berühmtesten, unlängst gedichteten pastoralen Dramen, gefolgt[35]). Zu ihnen gesellte sich die Übersetzung des spätgriechischen Hirtenromans „Daphnis und Chloe" des Longos, die Amyot 1559 veröffentlicht hatte[36]). Außer diesen Formen der Schäferliebe bot sich dem Dichter der „Astrée" die ganze französische erotisch-literarische Tradition von Jahrhunderten. Schon die ritterliche Liebe des Mittelalters, die hohe Minne des Frauendienstes und die niedere Minne derberer Prägung, wie sie sich in der Pastourelle darstellt, war in Frankreich heimisch gewesen. Die Erinnerung an sie verdrängten allerdings ihre Derivate, die moderneren Formen der Liebe, die sich seit den literarischen Fehden um den „Roman de la Rose"[37]) scharf voneinander abhoben und ihre Anhänger in verschiedenen Lagern vereinigten. Da war das Lager der Verehrer des „Roman de la Rose" selbst, wo man das höfisch-gesellige Liebesspiel und die geistig verfeinerte Wollust — die neue Form der hohen Minne — pries. Da war das Lager der Gegner mit der Verteidigung der ehrbaren, der ehelichen Liebe. Da gab es die verschiedenen Lager der „Realisten": die gemäßigten Realisten und Vertreter eines durch die Übereinkünfte der Gesellschaft eingeschränkten Hedonismus, die derberen Realisten und Lobredner der neuen „niederen Minne" im Stil eines François Villon, schließlich die Zyniker und enttäuschten Idealisten, auf deren Programm lediglich der Genuß und die Verachtung der Frauen stand. Zu diesen Liebesformen trat um die Mitte des 16. Jahrhunderts, durch Übersetzungen vermittelt[38]), die italienische platonistische Liebesphilosophie der Bembo, Leon Hebreo und Sperone Speroni, mit ihrer, die Liebe als Weltmacht bejahenden,

35) Vgl. Jules Marsan, La pastorale dramatique en France (Paris 1905) Literaturanhang.

36) Die Wirkung dieses Werks auf die Dichtung der Renaissance ist anscheinend noch nicht genauer untersucht.

37) Vgl. Alexander Cartellieri, Am Hofe der Herzöge von Burgund (Basel 1926) S. 104 ff. Ferner: Huizinga, a. a. O. S. 179 f.

38) „Les Azolains de Monseigneur Bembo, De la nature d'Amour. Traduictz ... par Jan Martin" (Paris 1545 u. ö.). „Philosophie d'amour de M. Léon Hebreu, traduicte ... par le Seigneur du Parc Champenois" (Lyon 1551). „Les dialogues de Messire Speron Sperone ... traduitz ... par Claude Gruget" (Paris 1551). Zitiert sämtlich nach Marsan, a. a. O. Literaturanhang. — Vgl. zum Platonismus: Abel Lefranc, Le platonisme dans la littérature française à l'époque de la Renaissance, Revue d'histoire littéraire III (1896) S. 1 ff.

geistigen Aufhöhung der Erotik — gegenüber dem seit Petrarca gepflegten, zu Ende des Jahrhunderts in einzelnen Schulen[39]) wieder neu blühenden Stoizismus, der von der Vernunft aus die Liebe verneinte und der christlich-asketischen Weltflucht manchmal sehr nahe kam.

D'Urfé hat all diese Haltungen zur Liebe in seinen Schäferroman hineingenommen. Mit großem Aufwand an Einfühlung hat er jede einzelne Haltung in einem Schäfer oder einem Schäferpaar Gestalt werden lassen. Die ritterliche hohe Minne verkörpert sich in dem adligen Paar des Ritters Lindamor und der „Nymphe" Galathée. Die niedere Minne erscheint in der Neigung Galathées zu dem Schäfer Céladon. Die eheliche, nur gelegentlich durch einen Seitensprung des Gatten getrübte Liebe ist dargestellt in der Liebe von Lycidas und Phylis. Die gemäßigt hedonistische Richtung vertritt die vergnügungssüchtige junge Witwe Stelle, die sich doch aus Rücksicht auf die Gesellschaft nie zum letzten Schritt entschließt. Hylas kennt solche Bedenken nicht; sein frivoler Hedonismus ist ohne Schranken. Mit der naiv leidenschaftlichen Liebe Arkadiens liebt Corilas. Im Mittelpunkt des ganzen Werkes aber steht die modische platonische Liebe, Bild geworden in der Liebe der beiden Hauptgestalten, des Céladon und der Astrée.

Mit der „Astrée" erreicht die Schäfermode ihren Höhepunkt und ihre vollste Form, die alle früheren Formen umgreift und ergänzt. D'Urfés Schäfer beschließen in sich die arkadische Einfalt der Hirten Sannazaros; ihre Denk- und Sprechweise ist für ein so gekünsteltes Zeitalter wie die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert schlicht zu nennen. Sie sind auch ritterlich, von höfischem Benehmen und feinem Anstand wie die Schäfer Montemayors. Aber über seine Vorbilder hinaus begabt sie der Dichter noch mit etwas Neuem, Eigentümlichem, jener Vielspältigkeit und Farbigkeit des erotischen Empfindens. Der Typ des modischen, d. h. des durch Einfalt gefälligen, gebildeten, rede- und weltgewandten Schäfers als Liebhaber einer die gleichen Vorzüge vereinigenden Schäferin ward durch d'Urfé endgültig festgelegt. Für die in sich vollendete Schäfermode gab es hinfort nur noch Verflachung, nicht Weitergestaltung mehr. Diese Verflachung nimmt zunächst ihre Richtung auf Wiedervereinfachung der Formen der Liebe, auf Zurückführung zum Gegensatzpaar der hohen und niederen Liebe, die aber im Unterschied zur ritterlichen hohen und niederen Minne nicht ständisch sondern moralisch gebunden erscheint. Hohe Liebe ist die ehrbare Liebe jeder Art, eheliche und platonische Liebe also; das 17. Jahrhundert findet für sie die Bezeichnung der „honnête amitié". Niedere Liebe ist nicht ehrbar; unter den höfischen, derberer Züge entbehrenden Schäfern der pastoralen Mode erscheint sie als der

39) Vor allem auch in den Niederlanden: die Schule Lipsius' (1547—1606) in Leyden, die für Deutschland und seine Dichtung von Bedeutung wurde.

„amour galant". Am deutlichsten zeigt sich diese Verflachung in dem Land, das die Mode aufnimmt, als sie ihren Höhepunkt schon überschritten hat: in Deutschland. Unter den Namen der „keuschen" und der „galanten" Liebe werden wir den beiden Verfallsformen der pastoralen Erotik dort begegnen.

Epische Schäferdichtung in Deutschland:

Gelegenheitsschäfereien.

In Deutschland wie allerorts in Europa hatte die neulateinische Eklogendichtung Italiens auf die Humanistenkreise gewirkt. Unter dem Einfluß Petrarcas und des Mantuanus[40]) hatten die Gelehrten und Gebildeten, hatten Heinrich Bebel[41]), Eobanus Hesse[42]), Euricius Cordus[43]), Joachimus Camerarius[44]), Johannes Bocer[45]) und viele andre, vor allem jedoch Petrus Lotichius Secundus[46]) lateinische Hirtengedichte verfaßt. Wie ihre Vorbilder so sind auch die deutschen neulateinischen Eklogen des 16. Jahrhunderts allegorischer Art; sie behandeln religiöse Stoffe und moralische und nationale Probleme, knüpfen sich vielfach an einen freudigen, öfter noch an einen traurigen Anlaß und sprechen gelegentlich von Liebe. Sie bleiben eine Angelegenheit ausschließlich der Humanistenkreise. Deutschsprachliche Eklogen gibt es im 16. Jahrhundert nicht; erst im 17. wagt sich hie und da[47])ein Dichter mit ein paaren hervor, die dann den Stempel sklavischer Nachahmung schon lange aus der Mode gekommener Musterbilder unverkennbar zeigen. Diese Tatsache ist für die gegenwärtige Untersuchung von Bedeutung. Die deutsche Schäferdichtung fand, als sie 1630, nach einigen schüchternen lyrischen Präludien, von Opitz in Schwung gesetzt wurde, in Deutschland nichts vor, woran sie hätte anknüpfen können. Eine nationale pastorale Tradition mangelte.

40) Vgl. Ellinger, a. a. O. I, 19, 105, 107.
41) a. O. I, 438.
42) a. O. II, 4.
43) a. O. II, 24.
44) a. O. II, 50 ff.
45) a. O. II, 315 ff.
46) a. O. II, 381.
47) Vgl. etwa Georg Rodolf Weckherlins sechs „Eclogen", Nr. 1 in seinen „Gaistlichen und Weltlichen Gedichten" (Amsterdam 1641) S. 194 ff., Nr. 2—6 ebda. (Amsterdam 1648) S. 758 ff. Neudruck: hrsg. von Hermann Fischer, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart Bd. 199 (Tübingen 1894) S. 457 ff.: Nr. 1; Bd. 200 (1895) S. 371 ff.: Nr. 2—6. Die erste Ekloge ist ein Dialog zwischen einem unglücklich und einem glücklich liebenden Hirten, die sechste ein Gespräch zwischen einem ehrbaren und einem lockeren Liebhaber; die vier andern behandeln die vier Jahreszeiten ... Vgl. ferner: Georg Neumark, fünf Eklogen in der II. Abteilung des „Fortgepflantzten Musikalisch-Poetischen Lustwalds" (Jena 1657) S. 72, S. 124, S. 211, S. 238, S. 261. Die erste geht auf den Tod eines Mädchens, die zweite auf einen Fürstengeburtstag, die drei andern auf Hochzeiten.

Die Poeten des 17. Jahrhunderts berufen sich zwar gelegentlich auf die neulateinische Hirtendichtung deutscher Humanisten[48]), kannten also wenigstens diese. Doch es stand ihnen nicht frei, aus deutschsprachlichen Ekloger, sei es auch in mehr oder minder enger Anlehnung ans Ausland, andere pastorale Dichtformen selbsttätig zu entwickeln. Die außerdeutsche Hirtendichtung war die einzige Quelle, aus der sie schöpfen konnten. Sie lernten sie zum Teil, wie z. B. die großen Schäferromane der Spanier, Engländer und Franzosen[49]), in Übersetzungen kennen. Von den Hauptwerken der europäischen Hirtendichtung wurde nur die „Arcadia" Sannazaros nicht ins Deutsche übertragen. Doch Opitz und die ersten Dichter des Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz kannten die „Arcadia" zweifellos, wahrscheinlich auch viele ihrer Nachfolger. Immer wieder wird sie in Vorreden als Musterbild genannt[50]). Wenn nicht überall der Nennung eine Kenntnis entsprechen sollte, war doch die Wirkung des ersten episch-pastoralen Dichtwerks in Deutschland auch in diesem Falle stark genug.

Opitz' „Schäfferey von der Nimfen Hercinie" (Breslau 1630) ist, abgesehen von den neulateinischen Eklogen der Humanisten und einigen Schäferliedern, die erste originale „Schäferei" Deutschlands. Der Dichter selbst hebt diese Tatsache in der an seinen Gönner gerichteten Vorrede mit seinem gewöhnlichen Stolz hervor[51]). Am gleichen Ort beruft er sich auf seine Musterbilder und zählt als solche neben Theokrit, Vergil, Nemesianus und Calpurnius: Sannazaro, Castiglione, Gambara, Sidney und d'Urfé auf. Wer von ihnen dem Dichter tatsächlich zum Muster diente und wer nicht, hat Alfred Hübner in einer Dissertation[52]) untersucht. Er ist zu dem Ergebnis gekommen, daß die „Hercinie" in der Hauptsache nach Sannazaros „Arcadia" gestaltet wurde, und daß auch die großen Schäferromane d'Urfés und Sidneys — dessen „Arcadia" übersetzte Opitz selber zweimal[53]) — an manchen

48) Vgl. Enoch Gläser, „Der Elmen-Nymffen Immer-grünendes Lust-Gebäu" (Wolfenbüttel 1650) S. 153 f. Ferner: Helwig, „Die Nymphe Noris" (Nürnberg 1650) S. 68. Vgl. auch ein Zitat aus Birken bei Borinski a. a. O. S. 224 und unten.

49) Die „Diana" und die „Astrée" erschienen übersetzt 1619, die „Arcadia" Sidneys 1629. Genaueres vgl. unten. Die Übersetzungen liegen mithin sämtlich früher als das Erscheinen von Opitz' „Hercinie" (1630).

50) Zuerst in Opitz' „Hercinie" (Neudruck ohne die Vorrede: hrsg. von H. Oesterley in Kürschners Deutscher National-Literatur Bd. XXVII, S. 107 ff.), dann öfter. Es ist, versteht sich, denkbar, daß ein Großteil der späteren Berufungen auf Sannazaro mit vielem anderen von Opitz abgeschrieben ist, wie Opitz selbst sie von Heins (vgl. „Nederduytsche Poemata", Ausgabe von 1619, S. 3 f.) haben könnte, wenn nicht sein Werk seine unmittelbare Bekanntschaft mit Sannazaro erwiese.

51) „. . . vnsere sprache / darinnen sich vormals keiner dergleichen zue erdencken / bemühet hatt . . ."

52) Das erste deutsche Schäfergedicht und seine Quellen (Königsberg 1910).

53) Frankfurt am Main 1629 und 1638.

Stellen als Vorbilder wirkten. Daß der gebildete Schlesier die von ihm genannten lateinischen Dichter kannte, ist anzunehmen, und ihr Einfluß auf die „Hercinie“ ist nachzuweisen[54]); mit Theokrit jedoch war er anscheinend nur sehr oberflächlich vertraut. Die gegenwärtige Untersuchung darf sich Hübners wohlbegründete Anschauungen zu eigen machen, muß aber über sie hinaus nach dem Verhältnis fragen, in dem die Form der „Hercinie“ und Opitz Bild vom Schäfer zu Opitz' Mustern stehen.

Die „Hercinie“ ist, so wie sie uns vorliegt, ein recht merkwürdiges Kind der Absicht und des berechnenden Verstandes. Sie dient der Verherrlichung des Herrn von Schaffgotsch, des Gönners Opitz', und seines Geschlechtes, ist also auf einen Zweck hin gestaltet. Einen Zweck zu haben war eine der hervorstechendsten Eigentümlchkeiten der neulateinischen Humanistenekloge, und die traditionelle Eklogenform mußte sich einem Dichter, der sich einer Aufgabe wie der Verherrlichung eines Edelmanns, eines Gönners gegenübersah, zunächst anbieten. In seiner Jugend hatte sich Opitz dieser Form schon bedient: er hatte, gleichfalls in einer bestimmten Absicht und für einen Gönner, zwei lateinische Eklogen gedichtet[55]). Doch war die Eklogenform für seinen jetzigen Zweck wenig geeignet: der dichterische Stoff, die ganze Geschichte eines adligen Hauses, erschien für sie zu umfangreich. Hier kam Opitz seine Kenntnis Sannazaros und der drei großen Schäferromane — außer der „Astrée“ und der „Arcadia“ Sidneys auch der „Diana“ — zu Hilfe. Er entnahm ihnen ein bestimmtes Motiv, das zuerst Sannazaro und nach ihm, es abwandelnd, die drei anderen Dichter gestaltet hatten: das Motiv der Grottenwanderung, machte es selbständig und seiner Absicht, der Verherrlichung Schaffgotschs, dienstbar. Vier spazierende und diskurierende „Schäfer“ finden an der Boberquelle eine Nymphe und werden von ihr durch die Wunder unterirdischer Höhlengänge, Grotten und Säle geführt. Sie finden dort das ganze Geschlecht von Opitz' Gönner abgebildet, ein Haupt nach dem andren, wie in einer Schloßgalerie, und lassen sich von der begleitenden Nymphe mit Hilfe einer Flut von Namen. Daten, Anekdoten und Gedichten bereitwilligst von der Geschichte dieses Geschlechts in Kenntnis setzen. Der Dichter macht hier eine anmutige, doch behelfsmäßige Auskunft seines unmittelbaren und weitgehend ausgeschriebenen Vorbilds, Sannazaros, zum Kernstück seines Werks. Durch unterirdische Grotten, vorbei an den Quellen von Flüssen, läßt sich Sannazaro von einer Nymphe im Traum aus Arkadien in seine Heimat zurückführen. Er knüpft auf diese Weise seine Phantasien an die Wirklichkeit: nicht nur im Traumschäferland Arkadien sondern auch in des Dichters Vaterland Italien leben Götter und Schäfer, Nym-

54) Vgl. hierzu insbesondere den letzten Teil von Hübners Darlegungen.
55) Hübner, a. a. O. S. 109.

phen und Sirenen in Bergen und Wäldern, an Brunnen und Flüssen; auch dort ist die Poesie daheim, die in der poetisierten Landschaft mit ihrem Zauber lockt und die Menschen in Bann schlägt — das will der Abschluß des zwölften Prosastücks der „Arcadia" besagen. Zu ähnlichen Zwecken wie Opitz benutzte erst Montemayor die Grottenwanderung[56]). Seine Schilderung unterscheidet sich von Sannazaros. Es ist ihm nicht um Wunder und Zauber der Natur zu tun, sondern um Lobpreis höfischer Menschen, und seine Schäfer wandern dementsprechend nicht durch natürliche Klüfte und Höhlengänge sondern durch die künstlerischen Wunderwerke eines künstlichen Tempels, wo Bildwerk und Inschrift der Absicht des Dichters dient. Ähnliche Funktion erfüllen die von der „Diana" beeinflußten gleichläufigen Abschnitte in Sidneys „Arcadia" und d'Urfés „Astrée"[57]). Opitz verbindet die beiden Ausgestaltungen des Motivs der Grottenwanderung, wie er sie bei Sannazaro und in den Schäferromanen vorfand, indem er sowohl die Schilderung der Naturwunder wie die Gönner- und Heldenverherrlichung in sein Werk einflicht. Da sich aber beides zusammen als zu dürftig erwies, eine einzige geschlossene Erzählung zu füllen, flickte er vorn und hinten ein paar traditionelle pastorale Situations- und Stimmungsbilder an und schwellte schließlich das Ganze noch durch eine Reihe mehr oder minder passender lyrischer Einlagen auf. Der dichterische Schaffensvorgang nahm also im Fall der „Hercinie" folgenden Verlauf: Opitz entnahm sein Kernmotiv der „Arcadia" Sannazaros, und zwar ihrem zwölften Prosastück. Er benutzte dies Motiv nicht im Sinne des Schöpfers, sondern im Sinn der drei genannten, ihm in Übersetzung oder Original bekannten Schäferromane. Zur stofflichen Ausweitung griff er dann auf die pastorale Tradition zurück, auf die schon in der Eklogendichtung beliebten Vorwürfe von Schäferwettgesängen, Liebesklagen, Auseinandersetzungen über die Natur der Liebe und ähnliche, so wie sie ihm in Vollendung gleichfalls Sannazaros „Arcadia" bot. Vielleicht wollte er sich auf diese Weise der Gesamtform der „Arcadia" — lyrische Einzelstücke in Prosarahmen — nähern, doch erreichte er nur eine innerlich kaum zusammenhängende, beziehungslose Aneinanderreihung von einzelnen pastoralen Episoden. Die Form der „Hercinie" — jene seltsam nach allen Seiten ausladende, verwachsene und mißgestaltete Form der „Gelegenheitsschäferei", die in der Folge so zahlreiche deutsche Dichter, ohne sie näher zu besehen, nachahmten, daß sie sich zu einer besonderen Gattung des pastoralen Schrifttums in Deutschland auswuchs — ist in ihrer Entstehung die dichterische Notlösung einer außerdichterischen Aufgabe.

Daß Opitz auf den Gedanken kam, seinen Gönner unter dem Hirtengewand als einer poetischen Maske zu feiern, hatte zwei Gründe.

56) Im vierten Buch der „Diana".

57) Worauf gleichfalls schon Hübner hinweist, a. a. O. S. 68 ff., passim.

Erstens lag in dem Wort „Schäfferey" eine Anspielung auf den Namen „Schaff"gotsch[58]); zweitens legte ihm die humanistische Tradition den Gedanken nahe, denn das Hirtengedicht war für derartige Verherrlichung nicht nur eine mögliche, sondern beinahe die übliche Form. Trotzdem begründet natürlich wie in manchen Eklogen die Beziehungslosigkeit zwischen Bild und Gegenstand ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Form. Dies Mißverhältnis auszugleichen, indem er durch Anlehnung an die ländliche Wirklichkeit die Illusion des schäferlichen Daseins überzeugend erscheinen ließe, hat sich Opitz keine Mühe gegeben. Im Gegenteil hat er das ohnehin schon stark reduzierte, herkömmliche pastorale Requisit vollkommen fortgelassen; seine „Schäfer" haben weder Hirtenstäbe, noch Hirtenflöten, noch Herden. Getilgt ist die Vorstellung vom Schäferland Arkadien: unter dem Einfluß von Montemayor und d'Urfé macht Opitz die Landschaft seiner Heimat, das Riesengebirge, zum Schauplatz der Handlung. Auch die pastorale Luft, die wir so rein bei Sannazaro und, obgleich mit fremden Düften gemischt, immer noch kräftig genug in der „Diana" und der „Astrée" atmen, ist in der „Hercinie" wie weggeweht. Aufgegeben sind schließlich selbst die Schäfernamen. Opitz' „Schäfer" heißen Buchner, Nüßler und Venator und sind Professoren, die sich mit ihrem Freunde Opitz im Walde treffen, um sich dort zu ergehen, Verse in die Bäume zu schneiden und über die Liebe und die Frauen zu sprechen. Der Opitz'sche „Schäfer" ist also nicht einmal mehr übereinkünftliche Maske für die Mitglieder eines Gelehrten- und Dichterkreises, sondern bloß noch Anspielung auf diese als möglich gedachte Maskierung. Drei Vorstellungen sind in diesem Begriff vom Schäfer vereinigt: die Vorstellung vom Gelehrten, der, wie ein Hirt die Schafe, die Wissenschaften treibt[59]), die durch den Schäferroman vermittelte modische Vorstellung vom liebenden Schäfer, und die Vorstellung vom Hirtenstand als dem eigentlich dichterischen Stand[60]). Wenn in der „Hercinie" eine romantische Szenerie im Walde als eine „Herbrige der Waldnimfen, eine Ruhe der Hirten, eine ge-

58) So lächerlich dies an sich scheint, ist es in Ansehung der Vorliebe des Barock für derartige Spielereien dennoch nicht von der Hand zu weisen. Auch David Schirmer feiert einmal eine verstorbene Frau Schäffer unter dem Hirtengewand, nur ihres Namens wegen: vgl. seine „Vber den Schäfferischen Namen abgesehene Ode", angehängt an eine Leichenpredigt von Christian Zimmermann auf Hedwig Johanna Schäffer (Dresden 1656) (Göttinger Universitätsbibliothek Conc. II, 116).

59) Im Orden der Pegnitzschäfer wurde dies Gleichnis bis in kaum mehr vorstellbare Einzelheiten ausgeführt. Vgl. unten.

60) Eine Vorstellung, die man dann im Pegnitzorden mit religiösen, alttestamentarischen Geschichten zusammenbrachte. Die Nürnberger berufen sich nicht allein auf Salomo und seinen Vater David als hirtliche Sänger, sondern verfolgen den Werdegang der Dichtkunst bis Jubal und Jabal zurück: vgl. Julius Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule (Göttingen 1847) S. 43, ferner: Borinski, a. a. O. S. 223 ff.

lehrte Entweichung der Poeten, ein Spatzierplatz der liebhabenden Gemüther“[61]), wo „an den Stämmen der hohen Bäume unterschiedene Gedancken und Tichtungen sinnreicher Geister eingeschnitten“ sind, beschrieben wird, so wächst uns die Dreiheit: Hirt, Poet, Liebhaber von selbst zur Dreieinheit des Begriffs vom Opitz'schen „Schäfer“, zum Begriff des amourösen, professoral-poetisierenden „pastor“, zusammen. Dieser Begriff umschreibt genau des „Boberschwans“ eigene Daseinsform, welcher die Liebe als gelegentliches Abenteuer im Dienst der emotionalen Auflockerung des durch Allegorie aufgehöhten und zum Lebensbild erhobenen lehrhaft-dichterischen Schaffens stand.

Form und Schäfertum von Opitz' „Hercinie“ wurden vorbildlich für eine Reihe deutscher Werke, die hier unter dem Begriff „Gelegenheitsschäfereien“ zusammengefaßt werden. Sie heben sich formal und inhaltlich so scharf von den deutschen Schäferromanen ab, daß es untunlich erscheint, sie mit diesen in einem Atem zu nennen. Auf den ersten Blick läßt sich meist unterscheiden, ob ein Werk in die Gattung der Gelegenheitsschäfereien oder der Schäferromane gehört[62]). Die Abhängigkeit der Gelegenheitsschäfereien von Opitz tritt in der Form am deutlichsten hervor. Es ist erstaunlich, daß all diese Dichter, welche die „Hercinie“ nachahmen, sich der Tatsache, daß sie dichterisch gesehen eine Notlösung darstellt, nicht bewußt geworden sind. Mitsamt ihrer verpfuschten Anlage, ihrem fehlerhaften Aufbau wird sie hingenommen und nachgestaltet. Eingestandenermaßen oder nicht-eingestandenermaßen sind die so entstehenden Werke nur Abklatsch, Umformung und Ausweitung von Opitz' Schäferei. Am nächsten kommt der „Hercinie“ wohl Gläser mit seinen „Elmen-Nymffen“; am meisten gestalten die ersten Dichtungen der Pegnitzschäfer ihre Form um; am stärksten aber weitet Schochs „Philyrenische Kriegs- und Friedens Schäfferey[64]) sie aus, indem er ihre fünfzig bis sechzig Seiten zu beinahe vierhundert breitwalzt.

„Wie ich die erfindung an seinem ort / vndt dem vrtheile des Lesers anheimgestellet sein lasse; also wirdt sie doch zum wenigsten anderen /

61) Neudruck DNL S. 141. Es ist bezeichnend, daß gerade diese Stelle von Nachahmern Opitz' wörtlich übernommen wird. Vgl. „Pegnesisches Schäfergedicht in den berinorgischen Gefilden“ (Nürnberg 1644) S. 5.

62) Wenn Heinrich Meyer in seiner Dissertation „Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts“ (Freiburg 1928) trotzdem ein Werk wie Neumarks „Filamon und Belliflora“, das unzweifelhaft in die Reihe der von d'Urfés „Astrée“ ins Leben gerufenen deutschen Schäferromane gehört (vgl. unten), zu den Werken der pastoralen Gelegenheitsdichtung rechnet — daß es auf Bestellung geschrieben ist, tut dabei nichts zur Sache, denn das sind viele andre Romane, z. B. die „Amöna“ (vgl. unten) auch — so ist dieser Irrtum seiner terminologisch fragwürdigen Einteilung der epischen Pastorale in „Schäferroman als Gesellschaftsdichtung“ (Gelegenheitsschäfereien) und „Schäferroman als Individualdichtung“ (pastorale Liebesromane) zuzuschreiben, die die tatsächlichen Unterschiede zugunsten eines bloßen antithetischen Begriffsspiels verwischt und die so solid unterbaute Arbeit entwertet.

63) Vgl. oben S. 17, Anm. 48.

64) Gedruckt in Jena, verlegt in Naumburg 1663. Vgl. unten.

denen bessere gaben vndt mehr zeit als mir verlihen sindt / hoffentlich anlass reichen / vnsere sprache / darinnen sich vormals keiner dergleichen zue erdencken / bemühet hatt / auch mit dieser nicht weniger nutzbaren als lustigen art schrifften mehr vndt mehr zue bereichern". Mit diesen Worten hatte Opitz in der Vorrede der „Hercinie" seine deutschen Zunftgenossen zu Schäferdichtungen herausgefordert. Kaum anderthalb Jahrzehnte später flöten „Hirten" einzeln oder in Gruppen im Baltenland und am Main, in Sachsen und an der Saale, in Hamburg und Nürnberg. Enoch Gläser kann 1650 mit Befriedigung feststellen[65]), „daß des Seel. Heern Opitzens Wundsch nicht vergebens gewesen / als er in der Zueignungs-Schrift der Hercinie seine Nachfolger zu solcher Arth so freudig angereizet". Unmittelbar knüpft Paul Flemings 1635 gedrucktes Gedicht auf Brockmanns Hochzeit[66]) an Opitz an[67]). Nur weil dies Gedicht der „Hercinie" so nahe steht, hat es die Forschung seither in die Reihe der Schäfereien gestellt, was aller sonstigen Berechtigung entbehrt, denn von Schäfern ist in ihm nicht die Rede. Der Dichter und seine drei Freunde, die den ersten Teil des Werkchens mit ihren Poesien füllen, finden im zweiten in einem Busch eine Ehrentafel für das gefeierte Brautpaar[68]). Sie ist mit so unerhört schlechten Versen beschrieben, daß begreiflich wird, warum die Verfasserinnen, die Musen, sich den glücklichen Findern nicht zu zeigen wagen. Die Vier erzählen die vertrauliche Geschichte der Verlobten[69]), die den Rahmen bildet für eine Reihe von Gedichten, die der Bräutigam an die Braut gerichtet haben soll ... Ganz ähnlich ist der Geschehensverlauf in einer Leichenschäferei von Gottfried Finckelthaus aus dem Jahre 1636[70]). Auch sie verzichtet auf die schäferliche Einkleidung, zeigt aber sonst das übliche Zubehör: Spaziergang im Freien, Fund einer Ehrentafel, Zusammentreffen mit einer Nymphe, die sich hier als Clio entpuppt, und zu der sich schließlich noch Uranie gesellt. Weiter ausgesponnen ist Philipp Zesens „Poetischer Rosenwälder Vorschmack" (Hamburg 1642), gedichtet zu Ehren der Dorothee Eleonore von Rosenthal, einer Dichterin. Außer reichem mythologischen und rhetorischen Beiwerk findet sich hier die Grottenwanderung in Opitz' Stile wieder.

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen des pastoralen Wesens in Deutschland gehören die Pegnitzschäfer, die Mitglieder des „Hirten-

---

65) „Elmen-Nymffen" S. 131.

66) Neudruck: Paul Flemings Deutsche Gedichte, hrsg. von J. M. Lappenberg, Bibl. des Litt. Vereins in Stuttgart, Bd. 82/83 (1865) S. 72 ff.

67) Einmal, a. O. S. 79, bezieht sich der Verfasser ausdrücklich auf die „Hercinie".

68) a. O. S. 87.

69) a. O. S. 89 ff.

70) „Herrn Thomas Leonhard Schwendendörffers letztes Ehren-Gedächtnüs" (Leipzig).

und Blumenordens an der Pegnitz“[71]). Sie machen ernst mit dem bildlichen Schäfertum des allegorischen Asts der Hirtendichtung, indem sie nicht nur gelegentlich die pastorale Sprache sprechen, sondern ihr ganzes dichterisches Leben, ihre ganze geistige Wirksamkeit aufs Schäferliche abstimmen. Sie gründen eine Schäfer-Gesellschaft, die dem Geistesleben Nürnbergs für ein paar Jahrzehnte ihren Stempel aufdrückt und für die deutsche Schäferdichtung von wesentlicher Bedeutung wird. Die ersten Mitglieder des „Ordens“ sind Georg Philipp Harsdörffer, der gereiste Nürnberger Patriziersohn und hochgebildete Weltmann, und Johann Klaj, der aus Jena der harten Kriegsläufte wegen ausgewanderte Student, ein Schüler Buchners[72]). Bald darauf, vielleicht noch 1644, dem Jahr der Gründung, gesellt sich zu Beiden der gleichfalls zugewanderte Sigmund von Birken, ferner Johann Helwig, in den folgenden Jahren einige Weitere[73]). Nachdem die Pegnesen drei größere Schäfergedichte verfaßt[74]) und sich bei den Friedensfeiern 1648/49 rühmlichst hervorgetan hatten, schlief, nach Birkens und Klajs Wegzug[75]) und Harsdörffers Tode[76]), ihre Gesellschaft langsam ein, um gegen Ende des Jahrhunderts, erneut unter Birkens geistiger Oberleitung und dem wachsenden Einfluß religiöser Strömungen, wieder regsamer zu werden und sich immer mehr verflachend bis in die Gegenwart hinein[77]) zu betätigen.

Verschiedene Vorbilder waren für diese Ordensgründung bestimmend. Auf seinen Reisen war Harsdörffer mit den italienischen Dichterakademien bekannt geworden[78]), die nach der Gründung der Akademien von Florenz und Rom in beinahe jeder größeren Stadt entstanden waren[79]). Sie hatten die Tradition humanistischer Zirkel über-

71) Zur Geschichte des Pegnitzordens vgl.: „Amarantes“ (Herdegen), Historische Nachricht von des löblichen Hirten- und Blumen-Ordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang (Nürnberg 1744). Julius Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule (Göttingen 1847). Albin Franz, Johann Klaj (Diss. Marburg 1908). Das Material vereinigt in wohl lückenloser Vollständigkeit die genannte Dissertation von Heinrich Meyer.

72) Einzige Quelle für Klajs Jugendgeschichte sind noch immer seine eigenen Angaben zu Beginn des „Pegnesischen Schäfergedichts in den berinorgischen Gefilden“.

73) Unter den Mitgliedern des Ordens waren: Rist (Daphnis I), Schottel (Fontano I), Neumark (Thyrsis II) und Moscherosch (Philander). Vgl. Herdegen, a. a. O. S. 260, 267, 384 und 437. Goed. Grundr. 2. A. III, 18 f.

74) Nach dem berinorgischen Schäfergedicht die „Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey“ (Nürnberg 1645) und „Die Nymphe Noris“ (ebda. 1650).

75) Birken wurde Lehrer des später mit eigenen Schäferdichtungen hervorgetretenen Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig, kehrte allerdings 1648 nach Nürnberg zurück; Klaj nahm 1650 eine Pfarrstelle in Kitzingen am Main an.

76) 1658.

77) Vgl. die „Festgabe zur 200jährigen Stiftungsfeier des Pegnesischen Blumenordens“ (Nürnberg 1844).

78) Vgl. Tittmann, a. a. O. S. 7. Harsdörffer war um 1630 fünf Jahre auf Reisen in Frankreich, England, Holland und Italien.

79) Vgl. Burckhardt, a. a. O. S. 205 f.

nommen und fortgepflanzt und übten allmählich immer stärkeren Einfluß auf das geistige Leben des Landes aus. Die Entwicklung des italienischen Theaters und der Oper ist ohne sie nicht zu denken. Sie überdauerten als schließlich jeden Inhalts entleerte Gesellschaftsformen lange Zeit, sodaß noch Goethe in der „Italienischen Reise“[89]) von seiner Aufnahme in die „Gesellschaft der Arkadier“ berichten kann. Ging die Absicht der italienischen Akademien auf Pflege des Schrifttums in der Muttersprache, so die Absicht der 1640 gegründeten „Académie française“ auf Pflege und Reinigung der Sprache selbst. Die gleichen Ziele verfolgte in Deutschland die „Fruchtbringende Gesellschaft“, der Palmenorden, in dem auch Harsdörffer Mitglied war[81]), und dem er die Idee des „Ordens“ als Idee einer auch nach außen geschlossen auftretenden Gruppe Gleichgesinnter unmittelbar zu verdanken gehabt haben mag. Aber obgleich die Nürnberger wie die obengenannten europäischen „Akademien“ und wie die „Fruchtbringende Gesellschaft“ den Willen zur Sprachreinigung und -pflege bekundeten[82]), unterschieden sie sich doch von jenen Einrichtungen dadurch, daß sie nicht im Theoretischen, im Grammatisch-Rationalen, ihre Hauptaufgabe sahen. Sie wollten praktisch dichterisch tätig sein, und so gab der Orden im allgemeinen, bei aller Verehrung Opitz', dem nicht zu Berechnenden, der Eingebung, beim Dichten größeren Spielraum als der Schlesier und seine Schule[83]). Das wirkt sich in den Erzeugnissen der ersten Jahre in einem Vorwiegen des wahrhaft lyrischen Elementes aus. Vielleicht war diese Einstellung der Pegnesen abhängig von Harsdörffers ausgedehnter Bekanntschaft mit Werken der Schäferdichtung des europäischen Südens und Westens, einer Bekanntschaft, die anscheinend gefühlter, beteiligter war, als die Bekanntschaft Opitz', Zesens und Anderer mit ihren Vorbildern, vielleicht von Klajs unmittelbar lyrischer Begabung, die eine Reihe ansprechender Gedichte schuf, als sie sich noch nicht in barock-dekorativen Prunkstücken verausgabte[84]).

Neben den Akademien hat Sidney mit seinem Roman „Arcadia“ unmittelbar auf die Form des Hirten- und Blumenordens gewirkt. Was

80) Rom 1788, Januar: Goethes Werke, Weim. Ausg. I. Abt. Bd. 32, S. 215 ff.

81) Seit 1642 unter dem Namen „der Spielende“.

82) Vgl. hierzu Johann Klajs „Lobrede der Teutschen Poeterey“ (Nürnberg 1645) S. 13 f. und Schluß.

83) Hierüber schon Tittmann, a. a. O. S. 38 f. Vor allem aber Karl Borinski in seinem noch nicht genug geschätzten Werk über die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland (Berlin 1886) in den Abschnitten über Opitz, Harsdörffer und Birken, S. 57 ff., S. 189 ff., S. 221 ff. ... S. 188 auch ein Hinweis auf Luther als Vorbild des in der vorigen Anmerkung zitierten Büchleins von Klaj.

84) Vgl. Gedichte wie: „Schöne Linde ...“, „Hellglänzendes Silber ...“ und „Auf güldenes Leben! ...“, im berinorgischen Schäfergedicht, S. 11, 20 und 47. Das erste ist angeblich von Harsdörffer, aus stilistischen Gründen jedoch vermutlich Klaj zuzusprechen. Über die Verfasserfrage bei den Nürnberger Erzeugnissen zuletzt Heinrich Meyer, a. a. O. S. 28.

an echt idyllischer Stimmung im Nürnberger Kreis lebendig ist, trägt manche Züge des ländlichen arkadischen Hofstaats von König Basilius. Dies ist ein Eindruck, der sich schwer beweisen läßt, für dessen Richtigkeit aber die Namen der ersten Schäfer, Strefon und Klajus, die aus der „Arcadia" übernommen sind[85]), und die Sidney-Verehrung, die in allen Werken der Pegnitzschäfer und der von ihnen abhängigen Dichter zutage tritt[86]), sprechen.

Die Hirtendichtungen der Nürnberger haben alle ein und dieselbe Form, die allerdings mit der theoretisch von den Schäfern selbst geforderten wenig zu tun hat. Die Nürnberger Theorie der Pastorale ist bloße Nachsprecherei von scaligerschen, durch Opitz und Andere[87]) vermittelten Formeln. „Durch so beliebte Dichtart" heißt es bei Harsdörffer im Vorbericht zur Übersetzung der montemayorschen „Diana" von den Hirtengedichten „wird die guldne Zeit der ersten Welt ausgebildet / in welcher die Menschen von der Viehzucht / ohn Ehr und Geldgeitz / mit höchster Vergnügung jhr Leben hingebracht". Das möchte vielleicht auf Tassos „Aminta" passen[88]); auf Harsdörffers eigne pastorale Erzeugnisse paßt es keinesfalls. Ähnlich heißt es im „Poetischen Trichter"[89]) „Belangend den Inhalt / ist solcher bereits etlicher maßen vermeldet / und betrifft ins gemein die Lieblichkeit des Feldlebens / ohn desselben Beschwerniß / die Ruhe des Gemüts / verantwortliche (!) Liebshändel ...". Ab und zu fällt ein klarerer Blick auf die eignen Werke, so wenn es im Anschluß an die erste der zitierten Stellen heißt: „Zugeschweigen / was für schöne Lehren / in Geistlichem und Weltlichem Stande / von den Hirten hergenommen werden" — oder, im Anschluß an das zweite Zitat, mit einer Berufung auf die „Arcadia" des Lope de Vega[90]), in welcher „werden begriffen der spanischen Helden Grabschriften / Ausbildung vieler Künste und Wissenschaften / viel tiefsinnige Streitfragen aus der Sittenlehre / Sinnbilder / Gemähle und dergleichen ...". Dieser Hinweis auf Lope führt das einzige ausländische Werk an, das auf die Form der Nürnberger Hirtengedichte unmittelbaren Einfluß hatte, denn diese Form schließt sich im übrigen in ihrer Anlage und im Umriß ganz an Opitz' „Hercinie" an. Wir brauchen nur den Aufbau der „Hercinie" darzustellen, um den grundsätzlichen Aufbau jedes pegnesischen Schäfergedichts

85) Vgl. die Vorrede des berinorgischen Schäfergedichts, S. 4.

86) Etwa in dem obenerwähnten Schlüsselroman „Filamon und Belliflora" von Birkens Freund Georg Neumark. Trotzdem diese Schäferei mit Sidney kaum Berührungspunkte hat, wird Sidney dreimal zitiert: S. 2, 12, 55.

87) Vgl. hierzu wieder Borinski an den bezeichneten Stellen seines angeführten Werks.

88) der in einer Gleiches besagenden Stelle im „Poetischen Trichter" II. Teil (Nürnberg 1648) S. 102 auch zitiert wird.

89) Ebda. S. 101.

90) Gemeint ist natürlich der Schäferroman (1598), nicht die gleichnamige Schäferkomödie Lopes. Vgl. hierzu und zum Folgenden: Heinrich Meyer, a. a. O. S. 27.

wiederzugeben. Nach einem Natureingang und dem mehr oder minder gefühlvollen oder poetischen oder religiösen Monolog eines Schäfers finden sich stets mehrere Schäfer zusammen, die sich unterhalten, ihre neuesten Lieder mitteilen und dann beim Spaziergang eine Höhle, ein Gebäude oder eine Kirche mit wunderbaren und kostbaren Dingen: Ehrentafeln, Wappen, Emblemen und Ähnlichem, finden. Dies Mittelstück ist der eigentliche Kern des Dichtwerks. Es nimmt auf die Gelegenheit, zu der das letztere verfaßt ist, auf eine Hochzeit, ein Begräbnis oder sonst ein Ereignis, Bezug. Den Abschluß bilden jeweils weitere Gespräche, Lied-Mitteilungen und Wort- und Bildspielereien.

Mit der Feststellung der beinahe ausschließlichen formalen Abhängigkeit der Nürnberger von Opitz ist jedoch nicht gesagt, daß die Dichtungen der Pegnitzschäfer nicht in Einzelzügen unmittelbare Beziehungen zur europäischen Hirtendichtung aufwiesen. An Fern- und Fernsthergeholtem stopften diese Poeten vielmehr in den opitzschen, von ihnen übernommenen und ausgeweiteten Rahmen hinein, was sich hineinstopfen ließ — und allzuoft noch mehr. Das erste pegnesische Schäfergedicht ist im Umfang noch nicht viel reicher als die „Hercinie", das zweite übertrifft sie schon wesentlich, und das dritte ist zu einem ganzen Buch geworden. Alles was ihnen merkwürdig fesselnd und nützlich schien, war den Schäfern eben gut genug, ihren Irrgarten damit zu schmücken. Unmöglich, aber auch unwesentlich, festzustellen, woher sie ihre Motive im einzelnen nahmen! Wir halten uns an ein paar Beispiele. Daß die Pegnesen nicht nach Arkadien fliehen, sondern ihr poetisches Lebensspiel in der Landschaft ihrer Heimat spielen, liegt schon im Charakter ihres Ordens, der das Schäfertum in der Gegenwart und in Nürnberg Wirklichkeit werden lassen wollte; jedoch konnten sie sich auch auf Opitz, auf Montemayor berufen ... Der pastoralen Tradition entnommen ist der Preis des Schäferlebens dem Hof- und Stadtleben gegenüber, ein Motiv, das in kaum einem europäischen pastoralen Dichtwerk vor 1640 unbehandelt geblieben war und das in Nürnberg immer wiederkehrt. Schon Strefons Auftrittslied im berinorgischen Schäfergedicht singt das Lob des ländlichen Daseins[91]); in der „Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey" erscheint es wieder im Wechselgesang zwischen Floridan und Klajus[92]) und der Parodie des Hylas „Ich bin nun deschargiert von dem maladen Leben"[93]), und die „Nymphe Noris" muß zu einer ferneren Abwandlung herhalten, wobei ausnahmsweise[94]) ein Partner dem Hof die Stange hält[95]) ... Auch das seit alters beliebte Schneiden von Versen in die

91) S. 10 f.
92) S. 84.
93) S. 86 ff.
94) S. 12.
95) Für die Stadt entscheidet sich in diesem beliebten Wettstreit zwischen Stadt und Land meines Wissens nur einmal jemand: der Pfarrer in der Schäferei von

Rinde von Bäumen wird in den pegnesischen Schäfergedichten in weitestem Umfang geübt. Ob es Absicht ist, daß vielfach die Linde als Ruh- und Schnitzort dient[96]), läßt sich nicht ausmachen; in Martin Limburgers „Pegnesischem Hirten-Gedicht / / in den Norischen Feldern" (Nürnberg 1667)[97]) sind es zum Unterschied einmal eine Tanne, ein Ahorn und ein Kirschbaum, außerhalb des Pegnitzkreises, bei „Schindschersitzky"[98]) und Neumark, gelegentlich sogar eine Eiche „mit ihrer glatten Rinde"[99]) ... Von kunstvollen ausländischen Gedichtformen hatte es, neben Sonett und Rondeau, vor allem das Echolied den Nürnbergern angetan. Guarini[100]) hatte dies Spiel nicht als Erster gespielt: schon die Humanisten, die es vom Altertum, von den Alexandrinern und Ovid übernahmen, kannten es, und einer von ihnen, Johannes Secundus, führte es in Deutschland ein[101]). Ein Musterbeispiel steht in Zesens „Deutschem Helicon"[102]):

„Ach wo bistu? (du?) Ich ächtze /
nur nicht etwas / Schatz / (was schadts.)
Fort für fort ich lächtze (lächtze.)
Wo du mir versagst den schmatz. (Matz.)".

Nur die ersten Nürnberger Echolieder sind geschmackvoller als dies lyrische Prunkstück[103]); die späteren werden immer künstlicher und Helwig will sich[103a]) nicht einmal mehr mit einem Echoreim begnügen, er bringt deren jeweils zwei.

So wenig eigentümlich die Form der pegnesischen Schäfergedichte erscheint, so wenig eigentümlich ist das Bild vom Schäferdasein und vom Schäfer, das sie entwerfen. Wie die Form, so läßt sich auch das Schäferbild der Nürnberger zu Opitz und dessen Vorbildern, und dadurch zur pastoralen Tradition, zum allegorischen Schäfertum der Ekloge und dem erotischen der Schäferromane, in Beziehung setzen. Was versteht man im Hirten- und Blumenorden unter einem „Schä-

„Weisemunde" (Helmstedt 1680), denn in der Stadt kann man studieren und seine Kinder in die Schule schicken. Vgl. Heinrich Meyer, a. a. O. S. 116.

96) Berinorgisches Schäfergedicht S. 11; „Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey" S. 80.

97) S. XXij.

98) „Jüngst-erbawete Schäfferey ... von ... Amoena" (Leipzig 1641) S. Jii. Vgl. unten.

99) „Filamon und Belliflora" S. 5.

100) Im IV. Akt des „Pastor Fido".

101) Vgl. Ellinger, a. a. O. III, 62 f.

102) Wittenberg 1641, S. 77.

103) Berinorgisches Schäfergedicht S. 6; „Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey" S. 24, 29.

103a) „Die Nymphe Noris" S. 110. Eigenartig ist noch die religiöse Wendung bei Joachim Heinrich Hagen in der Weihnachtsschäferei von 1669, wo Christus selbst der andächtigen Seele als Echo antwortet. Vgl. Heinrich Meyer, a. a. O. S. 63.

fer"? Schafhirten sind nach Harsdörffer die Hirten, die am ehesten zu Künsten und Wissenschaften neigen: „Weil unter diesen (den Hirten im allgemeinen) die Schafhirten müßiger als alle andre ... als ist ihnen auch ein Vorzug vor allen andren gegeben", denn Müßiggang ist nicht nur den „Liebshändeln", sondern auch jeder Art geistiger Betätigung günstig[104]). Das ist ein recht verstandesmäßiger Versuch, das allegorische Schäferbild des gelehrten, dichtenden Schäfers realistisch zu unterbauen. Aber gerade weil dies Schäfertum so verstandgemäß war, mußte das Auseinanderfallen von rationaler Vorstellung und rationaler Erfahrung zu denken geben. Wirkliche Schäfer machen, trotzdem sie so viel Zeit haben, eben doch keine Gedichte und sind keineswegs gelehrt. Eine Berufung auf das Beispiel seiner dichterischen Vorbilder genügte Harsdörffer zum Beheben dieser Schwierigkeit nicht; er half seiner Theorie vielmehr mit dem Goldenen Zeitalter, wo alles besser, schöner, natürlicher war als heutzutage: „Weil aber hierdurch die guldne Tugendzeit / und die alte Redlichkeit und Erbarkeit / vorgestellt und gleichsam abgemahlet werden soll / müssen sie (die Schäfer) solche Gedancken / Wort und Werk hören lassen / welche Baurenhändel übertreffen / und sich gleichstellen denen Hirten / so vor Zeiten mit den Nymphen und Göttern Gemeinschaft gehabt / wie die Heydnischen Poeten dichten ..."[105]). Da aber die praktische Lösung des Zwiespalts im Gedicht Harsdörffer nicht so überzeugend gelang wie die theoretische, beunruhigte die Frage „ob auch die freye Wissenschaften und Sittenlehre ihrem ringen Schäferstand anständig" seine Mitschäfer weiter. In der „Nymphe Noris"[106]) erörtert sie Helwig und findet die einigermaßen originelle Antwort darauf: ja, denn Adel sei Sache der Geburt, Geist aber Himmelsgabe, die einem Schäfer so gut wie einem König werden könne.

Andrenorts suchte man im Hirten- und Blumenorden das Auseinanderklaffen von wirklichem Schäferdasein und dichterischer Pastoralillusion auf andre Weise zu überbrücken. Seltsam widerspruchsvoll in sich ist die kurze Vorrede zum „Pegnesischen Schäfergedicht in den berinorgischen Gefilden", an dem Klaj den Hauptanteil hatte. Zunächst versucht sie die Rechtfertigung des gebildeten, unbäurischen Hirten, indem sie den Begriff des poetischen Scheins hereinzieht: auf den möglichen Einwand, daß Schäfer Unterredungen, wie sie in dem Gedicht gegeben werden sollen, nicht führen und sie auch nicht verstehen würden, wird geantwortet, „daß bey Beschreibung ihrer Bäurischen Gespräche und groben Sitten / mehr Verdrus als Belustigung zu befahren ..."[107]). Die Schäfer sollen gefallen, ihre Unterhaltung soll reizvoll sein — das aber ist nur unter Hintansetzung der Wirklichkeit

104) „Poetischer Trichter" II. Teil, S. 102.
105) Ebda. S. 102 f.
106) S. 115.
107) S. 4.

zu erreichen. Ja, je größer die Spannung zwischen Dichtung und Wirklichkeit wird, umso reizvoller ist das dichterische Ergebnis! Dies Zugeständnis macht die sonst so steife, pedantische erste pegnesische Schäferei den Idealen der „galanten" Zeit — als einziges Zugeständnis, aber als ein bedeutsames. Wie wenig wohl sie sich dabei fühlt, erhellt daraus, daß sie in unmittelbarem Anschluß an die zitierten Worte der Vorrede in andere Richtung einlenkt. Es heißt, daß „diese Schäfer durch die Schafe ihre Bücher / durch derselben Wolle ihre Gedichte / durch die Hunde ihre von wichtigen Studieren müßige Stunden bemerket haben: Welches sie dem Leser Eingangs anzumelden nicht ümgehen sollen"[108]). Zugrunde liegt hier nicht Harsdörffers rationalistisch-realistische, sondern Opitz' allegorische Vorstellung vom gelehrten, dichtenden Schäfer. Allein die Sätze gehen in der vollständigen, pedantischen Durchallegorisierung des schäferlichen Daseins weit über Opitz hinaus. Die Gleichsetzung des „Schäfers" mit dem Gelehrten hatte der Verfasser der „Hercinie" der Eklogentradition und Sannazaro entnommen, doch es war ihm nicht eingefallen, das ganze pastorale Requisit in den Kreis der Allegorie einzubeziehen — im Gegenteil: er hatte es fortgelassen und nur noch mit der Bezeichnung „Schäfer" auf die Allegorie angespielt. Die Pegnesen versuchen den Gedanken, daß der Schäfer Bild für den gelehrten Dichter sei, zu Ende zu denken. Sie lösen, indem sie die Allegorie auf die Spitze treiben, das Bild durch den Gedanken auf.

Nicht überall sind die Nürnberger in ihrer dichterischen Praxis dieser theoretischen Voraussetzungen ihres Schäfertums eingedenk. Dennoch bleibt die Schäferallegorie Grundlage aller poetischen Erzeugnisse des Ordens. Im berinorgischen Schäfergedicht ist das Allegorische am Anfang deutlich zu spüren, wo Klajus erzählt, wie er sein Meißnerland und den Ort seiner Studien verlassen mußte[109]). In den späteren Werken tritt es häufiger hervor. In Helwigs „Nvmphe Noris" lassen die „Schäfer" ständig wie versehentlich Zettel mit Gedichten fallen, erröten, wenn sie gefunden und verlesen werden, und streichen das bereitwillig gespendete Lob ein. In Birkens „Pegnesischer Gesprächspiel-Gesellschaft" (Nürnberg 1665)[110]) werden auch griechische und römische Gelehrte als „Schäfer" bezeichnet. Am deutlichsten aber stellt sich das Allegorische in dem großen Monolog Floridans in der „Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey" dar[111]). Floridan (Birken) denkt an Jena zurück, wo er studierte, und sieht Universitätsleben und -betrieb unter dem Schäfer-Schafe-Bild:

„. . . Ich sehe deine Zinnen /
Du Schäferaufenthalt / mit DenkensAugen an /

108) Ebda.
109) S. 5.
110) S. 68.
111) S. 8 ff.

Noch schwing' ich meinen Muht / o Jena als ich kan /
Zu deinem Pindus hin. . . .
. . .

Ach solt ich wieder seyn bei den gelehrten Schaaren /
Der Hirten / welche nie / dann singend / müßig waren!
. . .

. . . Es krönen Daphnes Arme
Nächst Myrten / Hirten / euch / daß euer Geist erwarme".

Er erzählt von seiner Herkunft, von seinem Vater in Eger, einer Stadt, in der sich aufhielten „viel namhafte Hirten / und neben denen selbigen auch Gottesgelehrte Druiden (Pfarrer)". Nach dem Tod der Eltern „beschlosse ich / mir / üm die wenige meiner Eltern mir vermeinte Hinterlassenschaft / eine Heerde und Hürde (Bücher und eine Bibliothek) eigen zu machen / und mit meiner Person die Anzahl derer Schäfere dieses Bezirks unwürdig zu vermehren".

Der gebildete, dichtende Schäfer der Nürnberger, in Anlehnung an Opitz Allegorie für den Gelehrten und Dichter überhaupt, setzt sich nach zwei Seiten hin deutlich ab: gegen den „arkadischen" Schäfer Sannazaros, dessen in der „Arcadia" noch durch Reste allegorischer Beziehungen verdeckte Gestalt das italienische Schäferspiel ganz befreite und vervollkommnete und der allem Ursprünglichen, „Natürlichen", inniger verwandt sein möchte als die anderen Stände, und gegen den Schäfer der großen westlichen Romane, der nichts ist und nichts sein will als ein Liebender. Zur Natur hatte der gelehrte Pegnitzschäfer keinen unmittelbaren Bezug. Obgleich sich hie und da, vor allem in Gedichten Klajs, echt Idyllisches durch allegorisches und emblematisches Phrasenwerk durchdrängt, steht die Schäferdichtung der Nürnberger der Idylle sehr fern. Ebenso fern steht sie der pastoralen Liebe jeder Form. Im „Poetischen Trichter"[112]) scheidet Harssdörffer die Hirtengedichte, die in Form von Schlüsselromanen Liebeshändel hoher Personen beschreiben, von denen, die Trauer- und Freudenbegängnissen gewidmet sind — den Gelegenheitsschäfereien also. Die Liebe ist zwar auch von den letzteren theoretisch nicht ausgeschlossen. Schon Opitz hatte, wenn nicht gerade Liebesgeschichten so doch Gespräche über die Liebe, in seine „Hercinie" verflochten, wie er es bei Sannazaro vorgebildet fand. Aber der Nürnberger Poet „handelt von der Liebe / als von einer Tugend"[113]), er ziert Liebesfeste, Hochzeiten[114]), mit seinen Werken aus,

112) S. 100 des II. Teils.
113) Vorbericht zur „Diana"-Übersetzung von 1646.
114) Schon das erste Schäfergedicht der Pegnesen ist für eine Hochzeit abgefaßt. In den späteren Jahren des Ordens beschränkt sich die dichterische Produktion beinah ausschließlich auf Ausschmückung von Hochzeiten und Begräb-

liebt jedoch selbst nicht — zumindest sind seine Gefühle für sein Werk belanglos. Die Liebe wird erörtert, nicht gelebt. Die Schäferinnen, die gelegentlich[115]) als bloße Allegorien bezeichnet werden, spielen in der Gesellschaft der gelehrten Schäfer eine mehr als unbedeutende Rolle. Die „Nymphen" haben, wie schon Hercinie bei Opitz, nur den Namen mit den schönen, verliebten Nymphen-Damen in d'Urfés „Astrée" gemein; sie sind lehrhaft, kalt und langweilig, sind Enzyklopädien in Verkörperung. Es ist möglich, sie gegen männliche Gestalten, Götter, gegen Pan oder Merkur, auszuwechseln, denen die gleichen uninteressanten Verrichtungen des Führens und Erklärens in den Wunderhöhlen und -tempeln zufallen. Fremdheit und Fremdtun dem Erotischen gegenüber geht in Nürnberg so weit, daß die Pegnesen selbst die Reden über die Liebe, die in einem für eine Hochzeit bestimmten Werk oder in der Übersetzung einer weniger streng denkenden Dichtung, eines Romans wie der „Diana", unvermeidlich sind, glauben rechtfertigen zu müssen. Sie beziehen sich dabei auf das Hohe Lied[116]): „Vielleicht ist das hohe Lied mit so zärtlichen Liebesworten nit ausgewürket? Der gestalt / daß kein Verliebter / Hertzbrünstigere Reden / nicht kan im Munde führen. Warumb wolte man dann in Beschreibung der irdischer Liebshändel / wahre und eigendliche Wörter verbieten / welche doch der Heilige Geist / durch eine Vbersetzung gebrauchet, ümb die Geistliche Liebe zu verstehen zu geben". In Reaktion auf übertriebene Zurückhaltung und Vergeistigung finden dann spätere pegnesische Dichtwerke so „wahre und eigendliche Wörter", daß sie an Herzbrünstigkeit nichts mehr zu wünschen übrig lassen, umso mehr aber an Dezenz[117]).

Um ihre Dichtung und ihr Schäfertum, die, beide von Opitz abhängig, doch so viel enger und ausschließlicher ans Schäferbild gebunden waren, auf eine breite geschichtliche Grundlage stellen zu können, forschten die Pegnesen allerorts nach Kronzeugen. Hier ist bemerkenswert, daß sie außer auf die schon übereinkünftlich gewordene Ehrenreihe der alten und neuen Pastoraldichter auch auf deutsche Humanisten als Verfasser von neulateinischen Eklogen zurückgriffen. Opitz hatte das, obwohl er selber in seiner Jugend zwei lateinische Eklogen verfaßte[118]), nicht für nötig befunden. Die Nürnberger dagegen berufen

---

nissen; in einem Band der Göttinger Universitätsbibliothek (Poet. Germ. I 6308), der eine Reihe von „Pegnensia" zusammenstellt, sind von insgesamt 17 Werken aus den Jahren 1661—1677 14 einer Hochzeit gewidmet.

115) Vgl. Vorbericht zur „Diana".

116) Ebda.

117) Vgl. etwa, in Nr. 17 des oben zitierten Göttinger Sammelbandes, „Petzen-Preis und Winter-Reis" von Polyanthus (Johann Leonhard Stöberlein) (1672), das „Nacht-Lied / von zweyen Schäfer-Jungen Corydon und Menalcas abgesungen", das auszuwechselnde Reime hat.

118) Vgl. oben S. 18.

sich auf Eobanus Hesse[119]) und Konrad Celtis[120]), mit denen sie die Tradition ihrer Stadt verband. Am ausführlichsten setzt sich der nicht in Nürnberg aber in Nachahmung der Pegnitzschäfer dichtende Enoch Gläser mit den Neulateinern auseinander. In seinem Werk „Der Elmen-Nymffen Immer-grünendes Lust-Gebäu" (Wolfenbüttel 1650) rechtfertigt er sich für dies sein an Wundern reiches Schäfergedicht. Er sei ein Dichter, und weil er von erdichteten Dingen schreibe, sei ein Dichter noch kein „Auffsneider und Lügensmied"[121]). Er habe weiterhin seine Vorbilder und stehe nicht allein[122]). Hier stützt er sich zunächst auf die Pegnesen: „Anfangs zwar wird die Art dieses Gedichts an sich selbst niemand verwerffen / weil solche heute zu tage sonderlich von vielen nicht slechten Gemüthern geliebet und ausgearbeitet wird. Es können allein die glückseeligen Pegnitz-Schäfer genungsam bezeugen / daß des Seel. Heern Opitzens Wundsch nicht vergebens gewesen / als er in der Zueignungs-Schrift der Hercinie seine Nachfolger zu solcher Arth so freudig angereizet. Mich hat / so ich frey bekennen sol / dehrer löbliches Exempel angefrischet"[123]). Ferner beruft er sich auf die „Lateinischen Poeten / so nach Art der Griechischen in solcher Art Liedern etwas erfunden", vor allem auf Vergil[124]). Schließlich aber heißt es: „Diesem Fürsten sind auch unter den Deuts-chen / die zwar lateinisch geschrieben / etliche nachgefolget / und voraus der berühmte Poet Lotichius Secundus, dessen goldene Schriften billich hoch gehalten werden"[125]), und er und mit ihm die neulateinische Eklogendichtung Deutschlands insgesamt wird gegen die neue Schäferdichtung abgesetzt: „Im übrigen ist mir ja nicht unwissend / dass Schäfereyen welche heut bey uns deutschen im Brauch weit unterschieden seyn / von angezogenen Lateinischen. Aber nur wegen der Einrichtung und art im aufsetzen / weil so viel von ungebundener Rede untermenget und die Reim-Geslechter oftermals verendert werden. Welches man zwar nicht tun dürfte / sondern könte eben so wol in einerley art reden verbleiben"[126]). Mit anderen Worten: Gläser sieht in der deutschen Form der Gelegenheitsschäferei eine verballhornte Form der Ekloge.

Gläser gehört nicht zum Kreis der Pengnitzschäfer. Aber er preist[127]), neben Buchner und Schottel, Harsdörffer als seinen „Meister und ersten Anleiter" im Gedicht — Opitz wird wenigstens mit einer Verbeugung im Vorbeigehen bedacht — und es ist kaum wahrscheinlich, daß er unmittelbare Anregung von Andern als von Opitz und den Nürnberger

119) „Die Nymphe Noris" S. 68.
120) Ebda., ferner: berinorgisches Schäfergedicht S. 21.
121) S. 114.
122) S. 133 f.
123) S. 131.
124) S. 134.
125) S. 135.
126) S. 136.
127) S. 21, S. 16, S. 14.

Dichtern empfing. Sklavisch beinah folgen seine „Elmen-Nymffen“ der opitz-pegnesischen Art. Mit dem Zusammentreffen dreier Schäfer beginnt das Gedicht und nimmt, über den Preis der poetischen Vorbilder, einige Anmerkungen zum Thema „Liebe“ und der Lektüre eines Rindengedichts, seinen Fortgang zur Begegnung mit dem Gotte Merkur. Merkur führt die Schäfer zum „immergrünenden Lustgebäu“ und den darin befindlichen Ehrentafeln und Wappen des braunschweigischen Herzogshauses. An die Besichtigung schließt sich eine lose Reihe von Riesensagen, Schwänken und Berichten von Naturereignissen an. Nürnbergisch ist nicht nur dieser Aufbau, sondern auch das beinah vollständige Fehlen des Liebesmotivs, welchen Vorzug eins der von Freunden gestifteten Lobgedichte ausdrücklich anerkennt:

„Hier ist kein Buhler-Lied / wie Damon pflegt zu singen
Bey seiner Sylvien . . . “[128]).

Unter pegnesischem Einfluß steht noch Johann Georg Schoch mit seiner „Neu-erfundenen Philyrenischen Krieg- und Friedens Schäfferey / das ist: Kurtze Chronologische Verfassung aller vornehmsten Geschichte / Schlachten und Belagerungen der alten und weitbekanndten Kauf- und Handels-Stadt Leipzig“ (gedruckt in Jena, verlegt in Naumburg 1663). Auch hier sind die Schäfer allegorisch:

„Es gieng mein Lämmer-Vieh
Stoltz üm den Saalen-Fluß“

erinnert sich Licydas seiner Studentenvergangenheit im Jena Buchners[129]). Daß Schoch die Nürnberger kennt, bezeugt nicht nur die Form seines Werks, sondern auch der Name der Schäferin Pamela, den er, wie er selbst angibt, dem „Schäfergedicht in der berinorgischen Gefilden“, nicht etwa unmittelbar Sidneys „Arcadia“ entnahm, ferner die Umschreibung des Gedichts „Schöne Linde . . “ aus der gleichen Quelle. Aber einen Umfang wie Schochs „Philyrena“ hat an der Pegnitz nicht einmal die „Nymphe Noris“; die erstere ist mit ihren 370 Seiten wohl die stattlichste Gelegenheitsschäferei Deutschlands.

Epische Schäferdichtung in Deutschland:
Schäferliche Liebesromane.

Wie die zahlreichen Bücher des „Amadis“ wurden auch die großen westlichen Schäferromane in Deutschland durch Übersetzungen bekannt. Der deutsche „Amadis“ erschien seit 1569 in Frankfurt am Main[130]). Der erste übersetzte Schäferroman war Nicolas' de Montreux „Juliette“, die 1595 in Mömpelgart unter dem Titel „Die Schäffereyen Von der schönen Juliana“ herauskam. 1619 folgten, gleichfalls in Mömp-

128) S. 143.
129) S. 18.
130) Vgl. Goedeke, Grundriß 2. A. II, 474 ff.

pelgart, d'Urfés „Astrée" und, in Nürnberg, Montemayors „Diana". Sidneys „Arcadia" steht an letzter Stelle; sie wurde erst 1629 verdeutscht, nachdem die anderen Werke Erfolg gehabt hatten[131]). Die Reihenfolge der Übersetzungen war nicht ohne Einfluß auf ihre Gestalt und Wirkung. Vor allem hatte Sidneys „Arcadia" darunter zu leiden, daß sie erst so spät übertragen wurde. Sie war eigentümlich im Charakter und hätte unter Umständen die deutschen Dichter vor sklavischer Nachahmung der romanischen Werke bewahren können, denn sie bewies ihnen, daß auch traditionell gewordenen Motiven stets noch neue Seiten abzugewinnen sind. Aber die früher als sie erscheinenden französischen und spanischen Romane mußten den Dichtern für die Eigenart der „Arcadia" den Blick verderben. Schon die Übersetzung als solche wird der Besonderheit des Werks nicht gerecht; von dem Märchenzauber, der über dem Original liegt, ist im Deutschen nicht viel geblieben. Auch die deutsche „Astrée" steht nicht so hoch wie die französische über der „Juliette", einer Dichtung untergeordneten Ranges, und der Reiz von Montemayors „Diana", ihre Schwermut, ist in ihrer deutschen Fassung zu Rührseligkeit verwässert. Die vier Romane erscheinen einander, zum Schaden eines jeden von ihnen, angeglichen.

Im Jahre 1632 kam der erste originale deutsche Schäferroman heraus, die „Jüngst-erbawete Schäfferey / oder Keusche Liebes-Beschreibung Von der Verliebten Nimfen Amoena vnd dem Lobwürdigen Schäffer Amandus"[132]). Dieses Werk ist wesentlich kürzer, als die ausländischen Romane, wahrt aber im übrigen durchaus deren Form der mit Gedichteinlagen untermischten Prosaerzählung. Es ist ein Schlüsselroman wie die „Astrée" und auf Verlangen der „Amöna" geschrieben[133]). Verschiedentlich[134]) nimmt es Bezug auf Sidney; doch blieb die „Arcadia" ohne Einfluß auf die „Amoena", und die Anspielungen erklären sich daraus, daß der Ruhm des erst vor drei Jahren erschienenen englischen Romans noch frischer war, als der Ruhm der „Diana" und der „Astrée", deren Übersetzung schon um mehr als ein Jahrzehnt zurücklag . . . Wir befinden uns in der „Amoena" im Land Magernia (Germania) und dessen von der Erado (Odera) durchströmter Provinz Elsisia (Silesia). Magernia soll unfern von Arkadien liegen[135]), doch hat die Szenerie nichts Arkadisches. Die Handlung spielt zwischen einem „Schäfer" und einer „Nimfe". Wie Galathée in der „Astrée" hat die Letztere eine Hofmeisterin, allein sie genießt ein sehr viel weniger freies Leben als die schöne Geliebte Lindamors. Sie wohnt

131) Die „Juliana" erschien bis 1617 in drei Auflagen, „Diana" und „Astrée" schon 1624 in zweiter.

132) anonym zu Leipzig; der Verfasser unterzeichnet die Vorrede „Schindschersitzky A.S.D.D.".

133) Vgl. Vorrede.

der opitz-pegnsischen Art. Mit dem Zusammentreffen dreier Schäfer

134) In der Vorrede und auf der 4. Seite vor S.E.

135) S. Av.

nicht auf einem Schloß, sondern bei „ihrem Herrn Vater und Frawen Mutter“ in der Stadt[136]), als die wohlerzogene, unverheiratete Tochter eines großbürgerlichen Hauses. Ihre Lebensgewohnheiten sind entsprechend. Morgens hält sie mit ihrer Hofmeisterin eine Betstunde, und anschließend gehen die beiden Damen „von zwey KammerJungfrawen begleitet / mit einander ins Feld / da ihre feisten Lämmer sich mit dem süßen Kleh' sättigen“[137]). Mittags speist das gesittete Kind mit seinen Eltern[138]), um dann des Nachmittags, mit einer Handarbeit vielleicht, am Fenster zu sitzen und zu warten, ob nicht etwa der Geliebte auf der Straße vorübergeht. Dieser geliebte „Schäfer“ ist ganz Kavalier. Er ist nicht nur sehr tapfer — eines ganzen Rudels Hunde erwehrt er sich mit dem bloßen Degen — sondern auch sehr wohlhabend: er schenkt seiner Geliebten einen „köstlichen Deamant-Ring“ in einer „güldenen Schachtel“[139]). Obwohl er gelegentlich „zu seinem wollichten Haufen“ aufs Feld spaziert[140]), sieht man ihm denn auch sogleich an, „daß er nicht alleine aus Adelichem Geblüt entsprossen / sondern auch noch dabey ein erfahrner Cavalier were“[141]). Worin diese Erfahrenheit besteht, können wir nur ahnen, wenn er sich nach Amönas Abreise eine geraume Zeit „des Pastoralischen Frewdenlebens“ gänzlich entnimmt[142]). „Schäfer“ und „Nymphe“ sind also in der „Amoena“ Vertreter einer bestimmten Gesellschaftsschicht, aber nicht wie in den westlichen Schäferromanen des höfischen Adels, sondern des gehobenen Bürgertums, eines städtischen Patriziats.

Dementsprechend wandeln sich die Kennzeichen, die das Schäfertum der Romane trägt. Das aristokratische Standesbewußtsein der Hirten Montemayors und d'Urfés wird zum Klassenbewußtsein der bürgerlichen „Vornehmheit“. Maß der Vornehmheit ist der Reichtum. Ein vornehmer Schäfer ist ein wirtschaftlich gut gestellter Schäfer und eine Nymphe das, was ein zynischeres Zeitalter eine „gute Partie“ getauft hat. Das spanisch-französische Ideal der „cortesia“, der höfischen Haltung, wird zum Ideal der bürgerlichen anständigen Lebensführung und erscheint bereits tief in bourgeoise Moral getaucht. Am bedeutungsvollsten ist die Umformung, die die Liebe erfährt. Der Verfasser selbst bekennt sich zu ihr in ihrer „galanten“ Form: „der ich ohne dieses mein Leben / so viel ich ohn Verletzung des Gewissens thun mag / mehr der Politischen Frölichkeit als der Eremitischen Traurigkeit gewiedmet“[143]). Amandus', des Schäfers, Freund Philippus vertritt in

136) 1. Seite vor S. Ciiii.
137) 3. Seite vor S. C.
138) 1. Seite vor S. Ciiii.
139) S. Fv.
140) S. Eii.
141) 2. Seite vor S. E.
142) 1. Seite vor S. Kiii.
143) Vorrede. Über „galante“ und „keusche“ Liebe vgl. oben S. 15.

seiner großen Ermahnungsrede den gleichen Standpunkt: „Die Liebe / welche erstlich durch das anschawen der Schönheit gebohren wird / ist eine Zuneigung oder Verlangen / nach dem / was man liebet / vnd geschicht vnter der Hoffnung / von der geliebten Person erfrewet oder vergnüget zu werden“[144]). Allein die Liebe des Amandus und der Amöna wird „keusch“ genannt; es mischen sich also „amour galant“ und „honnête amitié“. Die vertrauliche Geschichte der beiden Liebenden sieht einen steten Wechsel dieser beiden Liebesformen. Die Nymphe gehört zunächst zur Gruppe der überspröden Schäferinnen, deren Typ spätere Dichter nach seinem mythologischen Urbild mit dem Namen Atalanta bezeichneten[145]). Amöna will von Venus und Cupido nicht einmal hören, und als ihre Hofmeisterin ihr einen allegorischen, übrigens recht eindeutigen Traum, den die Keusche von diesen allgewaltigen Gottheiten geträumt hat[146]), auslegt, geraten beide Damen darüber in Streit. Vielleicht ist in diesem Zug ein Rest d'Urféscher Psychologie zu sehen: diese ans Hysterische grenzende jungfräuliche Unnahbarkeit besitzt auch Astrée. Amöna begegnet dann dem Amandus, fällt ins andere Extrem und verliebt sich sterblich in ihn. Pflichtschuldigst tut er desgleichen, denn er gehört zur Sippe Céladons, dessen Leidenschaftlichkeit ihm zwar abgeht, dessen Gehorsam er aber in gesteigertem Maße besitzt. Ob die Geliebte ihn auffordert Küss mich! Spiel „Geiche“! Spiel Schach mit mir! Lass mich in Ruh! — alles verrichtet er auf der Stelle. Will er hingegen etwas von ihr, vergißt er nie, sie darum zu bitten; in schwierigeren Fällen läßt er sich sogar erst noch auffordern zu bitten. Sprechen kann er allerdings nicht so gut wie sein französisches Vorbild, und dadurch wird das Liebesleben der beiden jungen Leute recht eintönig. Gleich vom ersten Augenblick ihrer näheren Bekanntschaft an küssen sich Amöna und Amandus und haben sich aus diesem Grund nach unzähligen „Schmatzern“ selten noch etwas zu sagen. Uneinsichtig wie die Nymphe ist, läßt sie diese Eintönigkeit noch empfindlicher werden durch ihre, nach den ersten Avancen, die sie dem Amandus macht, fast unglaubliche Zurückhaltung. Sie treibt den Platonismus so weit, daß sie keusche und unkeusche Küsse unterscheidet; letztere darf man weder geben noch nehmen, weil das „Zunder eines vnkeuschen Kusses ... das innerliche Liebesfewer ... allzusehr entbrennen machet“[147]). Ihre Haltung ist hier nicht ganz folgerichtig, denn gleich darauf wettet sie mit Amandus beinah um ihr „Kleinod“. Das erhitzt ihren bedauernswerten platonisierten Partner derartig, daß er aus seiner Rolle fällt und ihr, nach einem stimmungsvollen Sonett auf ihre Brüste, die weitgehendsten Anträge macht. Sofort gedenkt sie ihrer vernachlässigten Herde. Er muß mit ihr das

144) 2. Seite vor S. L.
145) Vgl. Gottsched. Sein Schäferspiel „Atalanta“ um 1730.
146) 2. Seite vor S. B. bis S. Bii.
147) S. Giiii.

bergende Gebüsch, wo sie sich ihr Stelldichein gegeben, verlassen und sich im offenen Feld unter einer Linde weiter im ehrbaren Küssen üben[148]) Wir aber sind etwas mißtrauisch gegen seine keusche Liebe geworden, und wenn er im Folgenden, seiner Rolle getreu, ein ganzes Sonett, obendrein in Alexandrinern, in die Rinde ausgerechnet einer Eiche schneidet oder mittags um zwei Uhr den Mond anschmachtet, können wir uns, so einleuchtender Zeichen zum Trotz, nicht von dem Verdacht befreien, er spiele bloß und gehöre am Ende doch eher zu Hylas' Geschlechte als zum Geschlechte Céladons. Man denke sich Céladon singen:

„Wenn eine Katze nicht darff fangen
Die Mauss / vnd muss sie lassen gehn.
So ist auch der / so mit Verlangen
Liebt / vnd muss nur in Hoffnung stehn"[149]).

Diesen unsren Verdacht kann der allzuleichte, wenn auch stoizistisch verbrämte Verzicht des Schäfers am Schluß nur bestärken.

Die „Amoena" steht sichtbar unter dem Einfluß der „Astrée". Die vier Jahre später gleichfalls in Leipzig und anonym erscheinende „Winter-Tags Schäfferey" deckt sich in Aufbau und Einzelsituationen nahezu mit Teilen des d'Urféschen Romans. Sie bildet das erste Stück der erst 1647 zu Dresden vollständig herausgebrachten „Vier Tage einer Newen und Lustigen Schäfferey / Von der Schoenen Coelinden Vnd Deroselben ergebenen Schäffer Corimbo", deren Verfasser sich in der Vorrede entdeckt: „der Beständige" ist im Palmenorden Friedrich von Drachsdorf. Die Ausgangssituation des Werks gemahnt an das Motiv des „irrenden Ritters": aus enttäuschter Liebe verkleidet sich Corimbo, ein „Cavallier", als Schäfer und wandert im armen Gewand unangefochten durchs Land. Er kommt zu einem Schloß, womit die Handlung in d'Urfésche Bahnen einlenkt. Das Schloß bewohnen drei „Nymphen", adlige Damen wie Galathée und ihre beiden Dienerinnen. Zwischen einer von den dreien und Corimbo entspinnt sich eine Liebe, die sich zwar von der Liebe Galathées zu Céladon unterscheidet, indem Corimbo die Schöne wiederliebt, die aber wie die Liebe Galathées nicht glücklich endet. Auch in Einzelheiten erinnert die „Coelinde" auf Schritt und Tritt an die „Astrée". Dort wie hier wird gern die Ausstattung von Gemächern beschrieben, dort wie hier hängen an den Wänden eine Unzahl von Gemälden, die die handelnden Personen immer dann zu betrachten anfangen, wenn sie sich nichts mehr zu sagen haben. Der Fund der Liebesbriefe einer fernen Geliebten bei Céladon bzw. Corimbo ist in beiden Werken ein bedeutsames Ereignis, das im Verlauf des Geschehens in der „Astrée" und der „Coelinde" eine ähnliche Funktion erfüllt.

148) 4. Seite vor S. H.
149) Aus dem Lied „Stets lieben vnd niemaln genießen", S. Gv.

Das Schäfertum ist in diesem Roman nicht eigentlich illusionistisch, wie in den großen ausländischen Werken und auch in der „Amoena". Amandus soll in der „Amoena" einen wirklichen Schäfer vorstellen; Corimbo in der „Coelinde" soll bloß ein als Schäfer verkleideter „Cavallier" sein. Doch bleibt diese Tatsache für den pastoralen Charakter des Romans ohne Folgen. Die „Coelinde" ist Schlüsselroman[150]); dem Dichter kommt es weniger darauf an, eine poetische Illusion überzeugend zu gestalten, als wirklich lebende Personen und ihre Geschichte durch eine gefällige Maske unkenntlich zu machen, dabei aber die Konvention und das Schicklichkeitsgefühl des gehobeneren Standes, dem die Dargestellten angehören, zu wahren. Sein Schäfer zeigt deswegen untadliges Benehmen, und aus dem gleichen Grunde ist die Zuneigung des liebenden Paares eine „honnête amitié" ohne Beimischung alles Hedonistischen, die aber, weil Drachsdorf ihr nicht, wie d'Urfé es in künstlerischem Takte getan hatte, ein Gegenbild gegenüberstellt, noch blasser, langweiliger und kalt-übereinkünftlicher wirkt, als gewöhnlich.

1643 veröffentlichte ein ungenannter Verfasser — auch der Ort des Drucks ist nicht festzustellen — die „Verwüstete vnd verödete Schäferey", deren Handlung am „Fluß Lasalee", der Saale, spielt. Das Werk, in einem unbeholfenen, massiven Deutsch geschrieben, ist aus einer „kriegsmännischen Hand und Feder"[151]) hervorgegangen und, wie die bisher besprochenen Romane, als Schlüsselroman gedacht, wohl als autobiographischer: in der Vorrede erklärt sich der auf Ehre haltende Krieger bereit, „so wol die erzelte Historische actiones / als diese Schrifftliche factiones vffn fall des bedarffs billicher massen vielmehr mit der Faust als Feder zu defendiren"[152]). Weniger noch als in der „Coelinde" ist hier von der pastoralen Illusion geblieben; fast allein die Bezeichnung „Schäfer" erinnert an sie. Diese „Schäfer" haben außer ihrem Beruf noch „andere Vermögen / vnnd desswegen viel vornehme Correspondentien"[153]), die „Schäferinnen" erfüllen, entsprechend, alle möglichen Obliegenheiten, nur nicht die Obliegenheiten ihres Standes. Zum Beispiel kommt des Helden Geliebte nie aufs Feld, sondern lebt stets zuhause unter dem Schutz ihrer Eltern[154]); auch führt sie ein schändliches Leben mit Soldaten und Einheimischen, „alles vornehme Gelehrte und Druiden Geschlechts"[155]), d. h. Gelehrte und Geistliche. Der Held selber wird beschrieben als „ein junger aussländischer Schäfer / so wegen seines darbey (im Saaleland) habenden Interesse, als daß er in der nähe an zweyen Orten mehr Güter hatte", in die Stadt gezogen ist, nachdem er „von Kindes beinen auff in der Frembde /

150) Vgl. Vorrede.
151) S. Aiij.
152) S. Aiij.
153) Einleitung.
154) S. Bij.
155) 3. Seite vor S. C.

vnd fast gantz nichts bey seinen Eltern vnd Befreunden sich enthalten / darbey etwas in Sprachen vnd freyen Künsten erfahren vnd studiret / viele Lande durchreiset / fast alle Exercitia beliebt / auch in des Mavortis KriegsSchule ... sich fleissig gebrauchen lassen"[156]). Er ist ein Kavalier und erweist sich in allen Fertigkeiten eines solchen als Meister[157]).

Diese Schäfer und Schäferinnen scheinen auf den ersten Blick nichts mit der Hirtengesellschaft der „Astrée" gemein zu haben. Vor allem der Held des Romans wirkt in seiner gutmütigen, etwas plumpen Treuherzigkeit im Vergleich zu seinen französischen Standesgenossen oft recht komisch. Dennoch kannte der Verfasser der „Verwüsteten vnd verödeten Schäferey" die „Astrée" ganz, den vierten Teil also wohl in der Leipziger Ausgabe von 1635: als der Held einmal mit seiner inbrünstig Angebeteten tanzt, „hätte er nimmermehr mit dem getrewen Celadon sein genügen verglichen / geschweigende vertauscht / als derselbige doch nach vielen Lebendigtodten Vnfallen seiner Geliebtesten Astrea ist theilhafftig worden"[158]). Doch hat d'Urfés Roman dem deutschen Werk nichts von seiner zarten, verspielten Stimmung mitteilen können, und von des Franzosen erotisch-psychologischer Feinspürigkeit hat der biedere Kriegsmann nicht das Geringste begriffen und gelernt. Seine Liebe ist gerade, treu und vertrauensvoll; sie ist keine galant-sinnliche, keine platonisch-vergeistigte, sondern schlichte, ehrliche Herzensliebe, deren ihm unverständliche Verschmähung er in Schmerz und Zorn beklagt. An manchen Stellen wird seine Erzählung fast zu einer Art Streitschrift gegen die Ungetreue, und einzelne derbe Züge[159]) weisen deutlich in Richtung auf den satirischen Roman.

Sehr wenig oder garnichts hat sich Philipp von Zesen in der Schäferei der Titelheldin seiner „Adriatischen Rosemund"[160]) von der Tradition des Schäferromans und im besonderen von d'Urfé geben lassen. Diese Schäferei hebt sich darum von den übrigen Schäferromanen Deutschlands ab. Als ihr Geliebter Markhold sie verlassen hat, um auf Reisen zu gehen, legt die trauernde Rosemund Hirtentracht an und zieht sich in ländliche Einsamkeit zu einem Leben beschaulicher Trauer zurück. sobald der Freund aber heimkehrt, sucht sie die Gewänder ihres vornehmen Standes hervor und wird wieder große Dame und ganz sie selbst. Ihre Schäferei ist mithin eine Art Anachorese, die Rosemund auf sich nimmt wie eine fromme Übung, und ließe sich als ein säkularisiertes Klosterleben bezeichnen. Tatsächlich denkt sie zunächst

156) 3. und 4. Seite nach S. Av.
157) S. Biijf.
158) S. Cv.
159) z. B. 2. Seite vor S. C. der Bericht der beiden „Cameraden" des Schäfers von ihrem gemeinsamen Liebesglück bei seiner Schäferin.
160) 1645. Hier benutzt: Neudruck durch M. H. Jellinek, Hall. Neudrucke Nr. 160/3 (1899).

daran, in einen „Jungfer-Zwünger", ins Kloster, zu gehen. In diesem pastoralen Zwischenspiel mischen sich verschiedene Züge. Der schäferlichen Mode, wie sie die ausländischen Romane auch ihm vermittelten, verdankt Zesen manche äußere Einzelheit. Der Beginn z. B. zeigt die traditionelle arkadische Landschaftsschilderung: „unfärn fon der Amstel lihgt ein über-aus lustiger ort . . .". Adelmund erblickt „Tichtlinge" in die Rinde einer Linde geschnitten[161]). Die Personen tragen eine Tracht, in der sich modische Bestandteile mit Gewand und Zeichen des schäferlichen Standes phantastisch vereinigen: als Adelmunds Bruder und sein Diener sich der scheuen Rosamund nahen wollen, heißt es: „Wihr verkleideten uns alle beide, bekränzten das hahr mit eingemachten und wider-angestrichchenen rosen (dan frische konten wihr nicht bekommen) nahmen ein ihder, einen schähffer-stahb in di hand, und kahmen also kurz fohr der Abänd-dömmerung führ di wohnung der Rosemund"[162]), und drei Seiten weiter zieht Adelmund „ein ganz schlohsweisses atlassen kleid an, mit isabel-färbigen spizzen verbrähmet", nimmt einen Sonnenschirm und gibt so den beiden Schäfern eine, modischen Vorstellungen entsprechende, Schäferin-Gefährtin. Aber außer diesen Äußerlichkeiten enthält Zesens Pastorale wenig an die Schäfermode der westlichen Romane Erinnerndes. Vor allem ist die Liebe des Markhold und der Rosemund keine Schäferliebe. In ihrer Haltung nähert sie sich der Liebe der Ritterromane, wirkt jedoch eher wie eine Ritterparodie. Schon in der Umkehrung des für den Ritterroman typischen erotischen Verhältnisses, die anstelle des Mannes die Frau zur Schmachtenden, sehnsüchtig Bittenden macht, und die Zesen vornahm, weil es ihm unerträglich war, seinen Helden, in dem er sich selbst darstellen wollte, in der jämmerlichen Pose des nicht erhörten Liebhabers zu erblicken — schon in dieser Umkehrung liegen vom Dichter natürlich unbeabsichtigte komische Züge. Wenn aber Rosemund zu Ehren ihres Markhold (d. i. Zesen = Caesius = der Blaue) ihre Schäferhütte ganz in blau, „stärbe-blau", ausziert, wenn sie ein Gemälde darin anbringt, auf dem ein blauer Ritter zum Ring eilt, während seine Dame, ihn von fern betrachtend, sagt: „Ich säh' und höre mein Blaues wunder"[163]) — dann müßten wir doch, erinnerten wir uns nicht charakterlicher Eigenheiten des Verfassers, dem selbst im 17. Jahrhundert wohl kaum ein Zunftgenosse an Einbildung gleichkam, an der Ernsthaftigkeit der Schilderung ernsthaft zweifeln.

Mit Georg Neumarks 1648[164]) zu Königsberg gedruckter Schäferei „Betrübt-Verliebter Doch entlich hocherfrewter Hürte Filamon Wegen seiner Edlen Schäffer-Nymfen Belliflora" kehren wir zur unmittelbaren Gefolgschaft der „Astrée" zurück, deren Einfluß trotz mehr-

161) S. 92 f.
162) a. O. S. 89.
163) S. 96 f.
164) Nach Heinrich Meyer schon 1640; vgl. a. a. O. S. 24.

maliger Berufung des Dichters auf Sidney[165]) fast ausschließlich für die äußere und innere Gestalt des Werkchens maßgebend ist. Wieder liegt uns ein Schlüsselroman vor: der Untertitel lautet „Kurtze Liebesbeschreibung zweyer Hoch-Edlen Personen / auff derer Bitte in ein Pastoral gebracht . . .". Obgleich die Maske hier noch undurchsichtiger, die „keusche Liebe" noch übereinkünftlicher[166]) ist, als in den bislang behandelten deutschen Schäferromanen, macht eine anmutig fließende Sprache „Filamon und Belliflora" dichterisch überzeugender als jene Werke. Der Verfasser bemüht sich garnicht, die dargestellten „Hoch-Edlen Personen" zu verbergen, sondern hebt ihre Vornehmheit und ihren Adel unablässig hervor, wie um sich zu entschuldigen, daß er gewagt, sie zu niedrigen Schäfern zu machen. So beginnt gleich die Vorrede: „Unter andern hohen und herrlichen fürtrefflichkeiten / mit welchen die Natur das hochadlige geschöpff der Menschen überflussig begabet / ist nicht der geringsten eine / die in aller Welt viel vnd weit berühmte / absonderlich von Herrn vnnd Standes Personen herrührende Adeliche Demuth / alss durch welche sich mehrmal Fürst- und Königlicher Personen gemüther / zuforderst / wenn sie etwa von dem kleinen vberall blindgemahlten Venus-Kinde mit einem vnverhoffendlichen Liebes Pfeile übereilet / sich in Schäffer vnd Schäfferinnen gestalt herunter zulassen / im geringsten keinen scheu jemahls getragen / wie dessen ein augenscheinliches Beyspiel vnd Exempel zu ersehen an dem Grossmächtigen Printzen in die heroische Pamela tieff-verliebten Musidorus . . ."[167]). Eine Verbeugung vor der auf diese Weise belobten adligen Demut fehlt auf keiner Seite von Neumarks Roman. Die „adelichen" Schäfer haben insgesamt ihre besonderen Weideplätze[168]). Belliflora heißt die „edele Schäffer-Nymfe"[169]) die „Hochadliche Schäffer Nymfe"[170]), die „Edle vnd Vieltugendreiche Hürten-Dame"[171]), Daphnis der „Hochedle und weitbe-

165) S. 2, 12 und 55. — Neumark war zweifellos mit einer Reihe von Werken der Schäferdichtung bekannt, z. B. auch mit Tassos „Aminta", dem er jenes altbeliebte Motiv, daß ein Schäfer sich von einer Biene auf den Mund gestochen stellt, um einen Kuß der Angebeteten zu erlangen, entnahm. Über die Herkunft dieses Motivs aus Achilles Tacius vgl. Ursula Schaumann, Zur Geschichte der erzählenden Schäferdichtung in Deutschland (Heidelberg 1930) S. 26, eine Dissertation, die sich durchweg auf Inhaltsangabe der der Verfasserin bekanntgewordenen Werke episch-pastoralen Gepräges beschränkt.

166) Sie mischt sich allerdings mit protestantischen Konventionen. Vgl. das Venusopfer (S. 50 ff.), durch das die Ehe der Liebenden geschlossen wird und das ganz in Form einer protestantisch-kirchlichen Trauung verläuft: es steht unter Leitung eines „darzu absonderlichen tüchtigen und wolverständigen Schäffers", Filamon und Belliflora knien vor dem Altar, und sogar der Gesang der Gemeinde fehlt nicht.

167) S. 2.

168) S. 3.

169) S. 4.

170) S. 9.

171) S. 9.

rühmte Hirte“[172]). Die Schäfer haben „Hürten Knaben vnd vnter Schäfferinnen“, die ihnen ab und zu die Sorge um ihre Herden abnehmen können, wenn sie sich gern in „jhre schön ausgebaute vnd in dem Walde gegen über gelegene Schäfferey“ zurückziehen möchten[173]). Das ganze pastorale Leben ist von wohldurchbildeter, preziöser Künstlichkeit. Es wird gesprochen von „dieser grünen Awe / worauf ewre Schäfflein jtzt gleichsam ohne Hürten weiden / vnd dz von euren Liebesthränen nas befeuchtete Grass mit jhren schneweissen Zehnlein abetzen . . .“[174]). Der Belliflora trägt eine „Nachfolgerin“ ein „schreib Kästlein / worin vergüldtes Papier / Feder / dinten vnd etliche mit Gold und Silber gefüllete Muscheln“ liegen, nach; sie läßt es sich reichen, um „mit güldenen Buchstaben gantz zierlich“ auf eine Pomeranze ein Gedicht zu schreiben, das sie dem schlafenden Filamon zuseiten niederlegt[175]). Eine Ode „Lob der Schäferlebens“[176]) mit dem Kehrreim

„Vnsterblich ist vnd bleibet frey
Die Schäffer- und Poeterey“

wirkt neben soviel Künstlichkeit reichlich seltsam. Den Gipfel der Spannung aber zwischen vorgeblicher und wirklicher Lebensform bildet Filamons Werbung[177]), die mit den Worten anhebt: „Madame jhr meine einige hertzens Trösterinne / Jhr meines Lebens (dieses sprechend hat er inbrünstig geseuffzet) einiger auffendhalt / die hefftigkeit meiner Liebe . .“ und so fort. Madame!

Die allmähliche Verbürgerlichung des Zeitalters entkleidet das Schäfertum des Schäferromans nicht seiner traditionellen Formen, aber es wandelt, vereinfacht und verflacht dieselben. Wie das Ideal der höfischen Haltung, der „cortesia“, zum Ideal des anständigen Benehmens, d. h. der steten „Wahrung der déhors“ absank, wurde schon anläßlich der „Amoena“ gezeigt. Wir sprachen gleichfalls schon von der Zusammenschmelzung der mannigfaltigen Formen der Liebe, wie die „Astrée“ sie zeichnete, in die beiden sich antithetisch zueinander verhaltenden Formen der „keuschen“ und der „galanten“ Liebe. Diese beiden Formen machen jedoch noch eine innere Wandlung durch: ihr Begriff wird von einem gesellschaftlichen zu einem moralischen. Moralisch gut ist ausschließlich die keusche, moralisch verwerflich mithin die galante Liebe. Diese Wandlung, die dem durch die Glaubensspaltung und ihre Folgen geschärften christlichen Bewußtsein der Deutschen zu vollziehen nahe liegen mußte, fand ihren vollen Aus-

172) S. 46.
173) S. 41.
174) S. 13.
175) S. 15. Neumark freut sich übrigens naiv über die Neuigkeit dieses Zuges; Neuheit ist mithin Ausnahme!
176) S. 57 ff.
177) S. 32 f.

druck bei Jacob Schwieger. In seiner „Verlachten Venus / aus Liebe der Tugend . . .“[178]) gibt dieser Dichter unter pastoraler Verkleidung eine Abhandlung über die galante Liebe, für ihn „die Liebe“ schlechtweg. Schon der Titelkupfer macht die Absicht erkennbar, indem er einen Traum veranschaulicht, den der Schäfer Siegreich, von der keuschen, spröden Hirtin Constantia nach dem eigentlichen Wesen der Venus gefragt, träumt: Die Liebesgöttin schreitet, ein Spinnennetz um den Körper gezogen, über allegorische Darstellungen des Lasters, während rechts auf dem Bild ein Haufen Sünder in die Hölle stürzt . . . Schwiegers ein Jahr nach der „Verlachten Venus“ in Glückstadt erschienene „Verführete Schäferin Cynthie / Durch Listiges Nachstellen des Floridans“ ist eine epische Illustration der dort vertretenen Anschauungen. Äußerlich hat das Werk zunächst die herkömmliche Form des Schäferromans: es beginnt mit Schilderung einer arkadienhaften Örtlichkeit:

„. . . die Gegend fern und nah
treuft lauter Mark und Fett.

In einer solchen Lust-trunkenen und Wonn-satten Gegend weidete der Schäfer Siegreich seine Heerde . . .“. Siegreich[179]) hört dann in stiller Nacht die Klagen der verführten Schäferin. Er erinnert sich mythologischer Gestalten, Didos und Philomelas, straft seine Gedanken, „die seinem Vaterlande eine Untaht beymaßen / welche allein den Tracischen Unmenschen zustehet“, und sucht die Klagende auf. Cynthie erzählt ihm ihre Geschichte. Es ist die Geschichte einer bürgerlichen Verführung; ihre einzelnen Abschnitte sind: erstes Zusammentreffen des Mädchens mit dem Manne auf einer Gesellschaft — Geblendetsein des Mädchens durch den prunkvollen Aufzug des reichen Liebhabers — nächtliche Serenade des Liebhabers vor dem Hause der Angebeteten — jungfräuliche Sprödigkeit ihrerseits, Drohung mit Selbstmord seinerseits — allmähliche Umstrickung des süßen Opfers, welches glaubt, was geschehe sei „des Himmels Schluß“ — Fall — Abkühlung des Kavaliers — herzloser Abschiedsbrief des verabscheuungswürdigen Menschen, der seine Leimrute für ein neues Vögelchen aufrichtet. Das ist zwar der „amour galant“, aber in Verzeichnung. D'Urfés Hylas liebt mit dieser zynischen Galanterie, aber zugleich mit elegantem Anstand. Die moralische Tendenz Schwiegers zerstört die psychologische Wahrheit der Hylas-Gestalt. Sie bemächtigt sich in dem Facit-Lied Siegreichs am Schluß grundsätzlich des ganzen Schäferbildes:

„So ist der edle Schäfer Orden
der sonst der Einfalt zugetahn
auch listig und betriglich worden

178) Glückstadt 1659.
179) Ungenaues Anagramm für „Schwieger“.

und weichet von der Tugend Bahn?
So wil der Wolf nuhn mit den Schafen
hinfort in einem Stalle schlafen?
...

Es giebt fürwar gar weinig Ehre
wen man ein Weibes-Bild verführt /
die nicht mit hoher Kunst und Lehre
wie euresgleichen ist gezihrt".

Für die gegenwärtige Untersuchung sind die nach 1660 erschienenen Schäferromane[180]) kaum mehr von Wichtigkeit. Sie stehen nicht in unmittelbarem Verhältnis zur europäischen Hirtendichtung. Von großer Eigenart ist die „Mesopotamische Schäferei", die den fünften und letzten Teil der „Aramena" des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig bildet[181]). Sie spielt in der Landschaft des alten Testamentes, in einer biblischen goldenen Hirten-Urzeit. Seltsam fügen sich in ihr Rittertum, Schäfertum und die zugleich kindliche und königliche Einfalt, die über den ersten Büchern der Heiligen Schrift liegt, zusammen. Diese Schäferei hat ihren besonderen Zauber und Sinn im Rahmen des Gesamtwerks und büßt auch losgelöst ihren Reiz nicht ein. Aber sie deutet voraus ins 18. Jahrhundert, und ihre Beziehungen zu den hier behandelten Werken und Fragen sind gering.

180) „Zweyer Schäfer Neugepflanzter Liebes-Garten ... Aufgesetzt von H. C. G. A. T." (Nürnberg 1661), ein ziemlich eintöniger Schlüsselroman. „Keuscher Liebe Beschreibung Lisille" von Matthias Johnson (Frankfurt am Main 1663), worin der bürgerliche Zug noch beherrschender wird als bei Schwieger. Inhalt und Behandlung beider Romane in den zitierten Arbeiten von Heinrich Meyer und Ursula Schaumann.

181) „Mesopotamische Schäferei / Oder Die Durchleuchtigste Syrerin Aramena. Der Fünfte und lezte Theil: Der Unbekanten Freundschaft gewidmet" (Nürnberg 1673), anonym.

II. SCHÄFERLYRIK.

Liebeslieder.

Zweierlei kann unter einem Schäferlied verstanden werden: erstens ein Lied, das von einem Schäfer gesungen wird, zweitens ein Lied, das von Schäfern und vom Schäferleben handelt. Das erste kann alles und jedes zum Gegenstand haben; wie die Dichter aus anderen Ständen so kann auch ein Dichter, der Schäfer ist oder es zu sein vorgibt, von allen Dingen dieser Welt singen. Das zweite ist inhaltlich von vornherein auf einen bestimmten Kreis von Vorstellungen: auf die pastoralen Vorstellungen, eingeschränkt; Schäfer singen von sich selbst, von ihrer Liebe und von den Dingen ihres Daseins. Die erste Art Schäferlied ist im Deutschland des 17. Jahrhunderts innerhalb der Gelegenheitsschäfereien vertreten, hauptsächlich bei den Nürnbergern und ihren Nachfolgern. Als einer dieser Nachfolger, Enoch Gläser, den Begriff des Schäferliedes festzulegen sich bemüht[1]), gibt er inhaltliche Mannigfaltigkeit als hervorstechendstes Merkmal der Gattung an; er sagt von seiner eigenen Lyrik: „Es sind Lieder; es sind Hirthen-Lieder. Lieder, weil sie können und sollen gesungen werden, auch in vieler Munde mit vergnüglicher Belustigung schon schweben. Hirten-Lieder, weil sie nichts als einfalt vor sich, und so zu reden, an der Stirne führen. Ja vielmehr auch des unterschidenen Inhalts." Dieser Definition entsprechend enthalten die Schäfereien der Pegnesen eine große Zahl von Gedichten, deren Inhalt nicht ausgesprochen „pastoral" ist: das „Schäfergedicht in den berinorgischen Gefilden" zum Beispiel einfache Naturbilder[2]), Verse auf eine Papier-, eine Drahtmühle[3]), Sonette auf die vier Jahreszeiten[4]), die „Fortsetzung der Pegnitz-Schäferei" ein geistliches Morgenlied[5]), wiederum Naturbilder[6]) und eine große Reihe von Sinngedichten. In den späteren Erzeugnissen des Hirten- und Blumenordens wuchern die ebensowenig pastoralen Emblemspiel- und Klangspielgedichte üppig. Die Hirten der Gelegenheitsschäfereien, diese Hirten, die nur Allegorien für den Gelehrten und den Dichter sind, waren nicht geneigt, zugunsten der Glaubwürdigkeit ihrer Verkleidung auf Vorwürfe zu verzichten, deren Behandlung Schäfern nicht anstand.

Eingangs wurde Schäferdichtung als Dichtung pastoralen Inhalts gekennzeichnet. Auf Grund dieses Begriffs von Schäferdichtung hat

1) „Schäffer-Belustigung" (Altdorf 1653), Vorbericht.
2) S. 11, S. 20.
3) S. 18.
4) S. 39 f.
5) S. 3.
6) S. 71 f.

sich die Untersuchung darauf zu beschränken, die zweite Art Schäferlied zu betrachten — das Lied, das vom pastoralen Leben und von der pastoralen Liebe handelt, und welches wir heute, im Gegensatz zum 17. Jahrhundert ausschließlich meinen, wenn wir von Schäferlyrik sprechen ... Wenn irgendwo, dann ist im Fall des Schäferlieds diese vom Thema gebotene Einschränkung des Stoffs von Nachteil. Die Aufspaltung der barocken Lyrik in schäferliche und nicht-schäferliche Gedichte ist unglücklich, weil diese Kennzeichnung über den Charakter der betrachteten Gedichte zumeist wenig besagt. Die Grenzen verfließen. Ein schäferliches Liebeslied unterscheidet sich von einem nichtschäferlichen oft nur dadurch, daß die in ihm auftretenden Personen Hirtennamen tragen; andrerseits kann ein an sich pastoraler Gegenstand, das Lob des Feldlebens etwa, gelegentlich behandelt werden, ohne daß der Dichter sich der Hirtenmaske bedient[7]). Für die Entwicklung der Lyrik im allgemeinen ist das Auftreten des Schäferwesens in Deutschland darum auch nicht von Bedeutung geworden; für das Schäferwesen selbst jedoch und seine deutschen Ausformungen sind die Schäferlieder genau so aufschlußreich wie Schäferroman, Gelegenheitsschäferei und am Ende noch das Schäferspiel.

Die ersten Schäferlieder, die in Deutschland auftauchen, sind die lyrischen Einlagen der vier oben behandelten, aus dem Französischen, Spanischen und Englischen übersetzten Schäferromane, sofern diese Einlagen nicht, wie bei der Erstausgabe der „Diana", wegen mangelnder dichterischer Befähigung des Übersetzers fortbleiben oder in Prosa gegeben werden mußten. Noch in Opitz' erster Verdeutschung von Sidneys „Arcadia" waren die eingestreuten Verse so schlecht nachgebildet, daß ihr Dolmetsch sich für die zweite Ausgabe des Werks, Frankfurt am Main 1638, der Mühe unterzog, sie „gantz anderst", d. h. gänzlich neu zu machen[8]). Da sich die deutschen Original-Schäferromane in der Form eng an die westlichen Romane anschlossen, enthalten auch sie größtenteils eine Reihe von Schäferliedern. Sehr beliebt wurden die Lieder gleich des ersten deutschen Schäferromans, der „Amoena" (1632); sie gingen in Liedersammlungen wie das „Venusgärtlein"[9]) über.

Fast um die gleiche Zeit wie die in die Romane eingelegten lyrischen Stücke, nämlich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, wurden auch die ersten italienischen Einzellieder ins Deutsche übertragen, und zwar zunächst italienische, hernach auch niederländische und französische. Wenig früher hatte Jakob Regnart den Typ des neuen Kunstlieds durch seine Nachbildungen italienischer Villanells geschaffen[10]).

7) Vgl. Opitz, „Die Lust des Feldbawes" in den „Teutschen Poemata", Hall. Neudr. 189/192, hrsg. von Witkowski (1902), Nr. 6, S. 25.

8) Vgl. den Titel dieser Ausgabe.

9) Vgl. hierzu die Ausgabe des „Venusgärtleins" von Max von Waldberg, Hall. Neudr. 86, S. XV.

10) „Kurtzweilige Teutsche Lieder ... nach art der ... Villanellen" (Nürnberg 1576). Vgl. zu Regnart: Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes (München 1925) S. 1, S. 12 und S. 321.

Die Vorbedingung für Übersetzung und Nachbildung auch von Schäferliedern war damit bei der Aufnahme der pastoralen Mode in Deutschland gegeben. Wohl der Erste, der sich um das Schäferlied bemühte, war der Thomaskantor Johann Hermann Schein in Leipzig (1586—1630). Der erste Teil seiner „Musica boscareccia, Wald-Liederlein / Auff Italian-Villanellische Invention" erschien 1621, seine „Diletti pastorali" 1624, zweiter und dritter Teil der „Musica boscareccia" 1626 und 1628. Die „Diletti pastorali" enthalten fünfzehn Madrigale, die „Wald-Liederlein" sind Villanell-Nachbildungen, wie der Titel schon angibt. Die Motive sind durchweg erotisch-pastoral: Liebesklagen[11]), die spröde, durch eine List des Liebesgottes überwundene Schäferin[12]), die übliche[13]) Schönheitsbeschreibung[14]). Da es sich um Gefühlslyrik im eigentlichen Sinne handelt und alles Erzählende oder Schildernde wegbleibt, tritt die schäferliche Einkleidung nirgends dichterisch in Erscheinung, sondern ist lediglch als Übereinkunft gedanklich vorausgesetzt. Die Schäfernamen deuten auf sie hin, und die Phantasie des Hörers und Lesers muß ergänzen, was den Liedern an arkadischer Stimmung und pastoraler Illusionskraft abgeht . . . Auch der junge Opitz dichtete in enger Anlehnung an niederländische und französische Vorbilder Schäferlieder. Sie sind in seinen „Teutschen Poemata" von 1624 enthalten; über ihre Quellen — vor allem kommt die niederländische Bloem-hofsche Liedersammlung in Frage — unterrichtet ausführlich Witkowski in der Einleitung seiner Neuausgabe von Opitz' Werk[15]). Auch Opitz' Nachbildungen sind Liebeslieder, in denen die pastorale Einkleidung nichts als gedankliche Voraussetzung ist. Doch gab der Schlesier diese Weise zu dichten bald auf. Seine Stellung in Deutschland, sein von ihm selbst in Anspruch genommenes, von der Öffentlichkeit bereitwillig zugestandenes literarisches Führertum und die damit verbundene poetische und moralische Verantwortlichkeit ließen ihm in seinen reiferen Jahren so lockere Erzeugnisse, wie schäferliche Liebeslieder sind, nicht statthaft vorkommen. In seiner Jugend hatte er sich zu den „Schäffern umb den Rein"[16]) gezählt und über Liebe geklagt. Auch später noch nannte er sich „Schäfer", aber mit seiner persönlichen Haltung hatte sich sein Schäferbild gewandelt: aus dem liebenden Schäfer der Frühzeit ist in der „Hercinie" (1630) der gelehrte, dichtende Schäfer der allegorischen

11) Teilweiser Neudruck Scheins bei Herbert Cysarz, Barocklyrik, 3 Bde. (Lpz. 1937) in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, hrsg. von H. Kindermann, Reihe Barock, S. 96 ff. des ersten Bandes. Liebesklagen: S. 97 und S. 98.

12) a. O. S. 96 f.

13) Vgl. Max v. Waldberg, Die galante Lyrik (Straßburg 1885) S. 73 ff. Doch ist die Tradition der „Schönheitsbeschreibung" viel älter, als dort angedeutet. Letztes Vorbild dürfte stets das Hohe Lied sein . . . Eins der gelungensten Gedichte dieser Art steht bei Philip Sidney in der „Arcadia" Buch II, Kap. 11 (Feuillerat, a. a. O. I, 218 ff.).

14) Cysarz, a. a. O. S. 98.

15) Hall. Neudr. 189/192 (1902).

16) „Teutsche Poemata", Witkowski, a. a. O. Nr. 115.

Tradition geworden, und die Schäferlieder des gleichen Werkchens sind nicht mehr pastorale Lyrik, sondern gehören zu jener, oben bezeichneten Art von Schäferlied, die sich in den deutschen Gelegenheitsschäfereien breit macht ... Mit Scheins und Opitz' Übersetzungen und Nachbildunden ist das Schäferlied in Deutschland eingeführt, doch bemühen sich auch später noch Dichter um Eindeutschungen ausländischer Lyrik, so Lund[17]) und, am eingehendsten vielleicht, Rist, von dessen Übertragungen zu reden sein wird.

Nicht überschätzt werden darf die Anregung, welche die deutsche Schäferlyrik erfuhr, als ausländische Schäferspiele mit ihren Lied- und Choreinlagen in Deutschland bekannt wurden. Die Mannlichsche Pastor Fido-Übersetzung in Knittelversen (Mühlhausen 1619) dürfte kaum Einfluß geübt haben, und als spätere Eindeutschungsversuche besser glückten[18]), war die Form des Schäferlieds schon durchgebildet. Wie ungeschlacht ist noch Zesens Neugestaltung des berühmten Chors vom Goldenen Zeitalter aus Tassos „Aminta" in seinem „Roselieb" von 1646[19]):

„Güldne Zeit der schönen tage!
Da der Ehre Götsen-bild
noch mit keiner Angst und plage
die verliebten hatt' erfüllt /
da das zukker-süsse lieben
frei und pracht-los ward getrieben /
ohne pein und ohne schrük /
nuhr aufs blosse milde glük."

Dagegen erscheint Zacharias Lund schon sehr viel geschmeidiger. Er überträgt vor 1636[20]) die „Schäfferische Comoedie der Dieromene" — ob unmittelbar aus dem Italienischen des Luigi Grotto erscheint fraglich, wahrscheinlich aus der französischen Nachdichtung des Rolland Brisset[21]). Als Kostproben dieser Verdeutschen sind in Lunds Gedichten in der Ausgabe von 1636 drei ihr entnommene Schäferlieder mitgedruckt: ein Chor der Hirten an Venus, ein Lied an den Frühling und ein Duett Nicoginos mit Dieromene[22]). Sie lassen deutlich erkennen,

17) in seinen „Allerhand artigen Deutschen Gedichten / Poemata ..." (Lpz. 1636), S. 22—25 u. ö.

18) Vgl. unten.

19) Vgl. unten.

20) Nämlich vor Erscheinen seiner Deutschen Gedichte, vgl. oben Anm. 17.

21) „La Dieromène ou le Repentir d'amour ... par R.B.G.T. Tours 1591" (zitiert nach Jules Marsan, La pastorale dramatique française [Paris 1905] Anhang, Tabellen). Es handelt sich um ein Schäferspiel mit lyrischen Einlagen. Lunds Übersetzung, die den Titel „Reu und Leid über die Liebe der Schäferin Dieromene" trägt, war dem Verfasser nicht zugänglich; sie soll sich nach Goedeke, Grundriß 2. A. III, 58 handschriftlich in Kopenhagen befinden.

22) a. a. O. S. 70, S. 71 und S. 72.

wie abgeblasst und süßlich die Schäferlyrik schon im zweiten Jahrzehnt ihres Auftretens in Deutschland erschien:

„Gehet weiden / Schäfflein gehet /
Da der süße Westwind wehet /
Da die besten Wiesen seyn /
Vnd das Wasser klar als Wein“[23]).

Über die Einwirkung der späteren Übersetzungen des „Pastor Fido“ auf die Gedichte der zweiten schlesischen Schule handelt Max von Waldberg in seiner „Galanten Lyrik“[24]).

Der Charakter des deutschen lyrischen Schäfergedichts ist durch die Übersetzungen ausländischer Muster von vornherein festgelegt. Der Form nach ist es Lied, d. h. Gedicht einfachen Baus und sangbar. Dem Inhalt nach ist es eine besondere Art von Liebeslyrik, die sich allerdings von der Liebeslyrik im Ganzen nur durch die Verwendung eines bestimmten übereinkünftlichen erotischen Bildes, des Schäferbildes, unterscheidet.

Als Erster dichtet in Deutschland Johann Rist Schäferlieder in größerem Maßstabe; seine beiden Gedichtsammlungen „Des Daphnis aus Cimbrien Galathee“ (Hamburg 1642) und „Des Edlen Daphnis aus Cimbrien Besungene Florabella“ (o. O. 1644)[25]), bestehen ausschließlich aus schäferlichen Liebesliedern der Weise Scheins und Opitz'. Den Letzteren rechnet Rist unmittelbar zu seinen Vorbildern, wie aus dem Titelkupfer des zweiten Werkes hervorgeht. Auf einem Berg sitzt dort, die Sonne und Lorbeer ums Haupt, ein lautenspielender Mann. Links von ihm sind zu sehen: Petrarcha, Cats und Vondel, rechts: Ronsardt, Theophile und Carpio (Lope de Vega), der ein Kind an der Hand führt[26]). Unten am Berg, im Vordergrund, begrüßt ein Unbezeichneter, wohl Rist selbst, den Opits mit Hutabnehmen; Opitz' Linke aber weist nach oben auf die Vorbilder. Selbstverständlich ist mehr als zweifelhaft, ob Rist die Dargestellten wirklich unmittelbar als Muster benutzte. Schäferlieder im Stil der Ristschen Sammlungen schrieb von ihnen Ronsard. Theophile wird als Vorlage für das Lied Nr. 5 der „Florabella“ namhaft gemacht. Die Andern jedoch sind, Opitz ausgenommen, offenbar nur als Schäferdichter im allgemeinen aufgeführt, die der gebildete Rist zwar kennt, die aber sein Dichten bestenfalls auf Umwegen beeinflußten ... Hauptquellen waren für Rist französische und niederländische

23) a. O. S. 73.
24) Straßburg 1885. S. 82 f.
25) Hier benutzt ein Druck Hamburg 1666.
26) Lope hatte seine erste dramatische Pastorale „El verdadero amante“, als er sie später, 1619, herausgab, seinem Söhnchen Lope Felix gewidmet, weil Lope Felix damals im Alter stand, in dem er selbst dies sein Erstlingswerk verfaßt hatte, nämlich im dreizehnten Lebensjahr.

Lieder[27]). Die Nachrede zur „Galathee" meldet, „daß diese Erfindungen zum grösten theil unsers Cimbrischen Daphnis eigen sind / die andern aber aus den trefflichsten Poeten der Griechen / Lateiner / Welschen / Frantzosen und Niederländer genommen und übersetzet". Unter „Übersetzung" ist dabei im Sinne des 17. Jahrhunderts eine freie Nachdichtung zu verstehen, die ganz wie es ihr paßt Rhythmus und Versmaß entweder beibehält oder verändert. In beiden Ristschen Gedichtsammlungen finden sich eine Reihe derartiger „Übersetzungen", meist ohne Angabe, welchem Dichter sie entnommen wurden. Jedoch ist manchmal eine Strophe des Originals mitgedruckt, sodaß wir die Möglichkeit haben, Urform und Nachbildung zu vergleichen. So beginnt ein französisches Lied von Rosset (Nr. 42):

„O trouppe vagabonde
Plus que le flot de l'onde
Qui roule incessament,
Ce bel astre du monde
ne respand sa clarté, que pour moi seulement."

Rist macht daraus:

„Verliebte Mitgesellen /
die gleich den Wasserwellen
nur stets umweltzen sich /
Ich will Astreen stellen /
Ihr Himmel schöner Glantz der strahlt allein auff mich."

So unbeholfen und fragwürdig diese Übersetzung ist, sie zeigt doch das Bemühen, die äußere Form des Musters zu wahren: Rhythmus und Reimgeschlecht sind beibehalten. Anders Nr. 25. Die Originalstrophe lautet:

„Quand tu me vois baiser tes bras
Que tu poses nuds sur tes draps,
Bien plus blanc que le linge mesme:
Quad tu sens ma bruslante main
Se pourmener dessus ton sein,
Tu sens bien Cloris que je t'ayme."

Rist überträgt:

„Wenn ich dein ärmlein Galathe
die du hast bloss heraussgeleget /
Die weisser sind als Milch und Schnee
mag küssen und mein' hand sich reget /

27) Vgl. G. Müller, a. a. O. S. 68, und Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes (Lpz. 1911) I. Teil, S. 47. Allgemein zu Rist auch: W. Krabbe, Joh. Rist u. d. deutsche Lied, (Diss. Bln. 1910).

wenn sie / die gleich den Flammen brennet /
dein Hälslein rühret säuberlich
und deine Brüst' im Schlaffe trennet /
So denk: ach Hertz / wie liebt er mich!"

Hier zerstört die Nachbildung nicht nur den inneren Fluß der Worte des Originals, in denen die verhaltene Erregung, die spielerische Lüsternheit einer delikaten Situation mitzittert — sie zerstört auch die äußere Form. Die Gespanntheit des Ausdrucks, die Gedrängtheit, die viel mit wenig Worten sagt, vermochte der deutsche Dichter dem Franzosen nicht nachzumachen. Das Original singt zwar nicht, es redet bloß; aber die Übersetzung schwatzt.

Redseligkeit und nichtssagende Flüssigkeit ist auch das hervorstechendste Merkmal der eigenen Verse Rists. Sie unterscheiden sich von seinen Übersetzungen nirgends. Es sind Lieder, allemiteinander vom Verfasser selbst komponiert. Die Strophenformen sind eintönig, der Wortschwall leiernd, ermüdend, die Reime ohne Schwere. Motiv ist ausschließlich die Liebe: Leid der Liebe („Galathee" Nr. 40), Liebe über Kreuz (Nr. 38), Wert der Liebe im Gegensatz zur Gefühlsarmut der Gesellschaft, des Hofes (Nr. 39), Preis der Schönheit der Geliebten (Nr. 26, 33, 37), Liebesklagen (Nr. 8, 10, 20, 24, 30, 40), endlose Klagen über Trennung (Nr. 7, 10, 17, 23, 28, 32, 34, 35). Daneben und oft in Verbindung damit kehren die stehenden Motive der Schäferdichtung wieder: das Lob des Landlebens im Gegensatz zu Stadt- und Hofleben („Florabella" Nr. 12, „Galathee" Nr. 39), die Beschimpfung des alten, rechtmäßigen Gatten der Geliebten durch den jungen Schäfer („Flor." Nr. 18), Anreden an Dinge, die zum Besitz der Geliebten gehören, an ihre Hütte etwa („Flor." Nr. 34), die Klage über die Unbeständigkeit der Frauen („Flor." Nr. 59). Auch das beliebte Motiv der Schäferin oder des Schäferpaares, die Amor schlafend finden und Unfug mit seinen Waffen treiben — am bekanntesten wohl durch die beiden letzten Shakespearesonette — wird hervorgekramt („Gal." Nr. 27).

Rist bringt mit seinen beiden Gedichtsammlungen die durch Übersetzung und Nachbildung ausländischer Vorbilder in Deutschland eingeführte und nach Form und Gehalt von vornherein festgelegte schäferliche Liebesdichtung in Schwung. Außer im geschlossenen Kreise der Nürnberger und ihrer nächsten Dichtgenossen gibt es hinfort kein Schäferlied mehr, das nicht zugleich Liebeslied wäre. Die durch die Schöpfungen Montemayors und d'Urfés wie auch der italienischen Schäferdichter[28]) erotisierte Schäfermode ergreift Besitz von der deutschen pastoralen Lyrik. Der liebende Schäfer triumphiert über den gelehrten. In so gutem Einvernehmen Rist mit den Pegnitz-Hirten stand[29]) — sein Schäfertum ist nicht das ihre. Daß er den Schäfer ledig-

28) Vor allem des Schäferspiels, vgl. unten.
29) Er gehörte unter dem Namen „Daphnis I" ihrer Gemeinschaft an.

lich erotisch auffaßt, geht schon aus dem Titelkupfer zur „Galathee" hervor: Unter einem Baum, halb sitzend halb liegend, sehen wir Schäfer und Schäferin, beide nur sehr dürftig gewandet: der Schäfer trägt ein Lendentuch, einen breitkrämpigen Hut und den Hirtenstab; die Kleidung seiner Gefährtin ist nicht viel vollständiger. Eine solche Auffassung der Hirtenliebe mußte den Dichter in den Verdacht lockerer Sittenanschauungen und einer entsprechenden Lebensführung bringen. Die zahlreichen Schäferinnen-Namen, die alle mit der gleichen Inbrunst angebetet werden, und die fingierten autobiographischen Grundlagen mancher Lieder schienen diesen Verdacht nur zu bestätigen. Rist läßt es sich darum angelegen sein, etwaige Vorwürfe schon von vornhinein zurückzuweisen. In Lied Nr. 65 der „Florabella" spricht er spöttisch von einem Unverständigen, der denkt, „daß alle die erdichtete Namen der Schäfferinnen / wahrhafte und von dem Dafnis hochgehaltene Weibes Bilder weren"[30]). Die erotische Ungebundenheit im Stile des amour galant, wie sie in der „Galathee" und der „Florabella" anscheinend herrscht, ist mithin nur vorgeblich, ist „dichterische Freiheit", die auch von dieser Seite her Abwechslung in die Sache bringen möchte, ist Deckmantel für die honnête amitié, wie sie der e i n e Schäferinnen-Name des Titels andeutet. Aber selbst bei der „keuschen" Liebe ist Rist nicht ganz wohl. Die Vorrede zur „Galathee" sucht die Angebetete ausdrücklich zu entschuldigen, daß überhaupt Liebeslieder an sie gerichtet wurden: „Galathee die Crone aller Edel tugend liebenden Schäfferinnen / und Daphnis ein Aussbund der von Tugend und Wissenschaft geadelten Schäffer / Jhre und des gantzen lieb-löblichen Ordens Sonne und Zier" haben sich entschlossen, übler Nachrede auszuweichen. Wenigstens Galathee hat sich ernstlich vorgenommen, sie wolle der „jtzigen Lichtsinnigen Welt gifftflammende Basilisken Augen" fliehen, „Jhre Zeit mehr einsiedlerisch als Schäfferisch verschließen"[31]). Leider hat sie trotz aller Bemühungen ihr Ziel nicht erreicht: der Liebenden süßes Geheimnis hat die Welt letztlich doch herausbekommen. Weil sie also keinen Schaden mehr zu tun vermögen, können diese an Galathee gerichteten Lieder nun erscheinen. Eine Entlastung für die Geliebte — nicht so für den Dichter! Sein schlechtes Gewissen rät ihm vorzugeben, die „Galathee" sei ohne sein Wissen der Öffentlichkeit unterbreitet worden[32]). Damit räumt er aber die Tatsache nicht aus dem Weg, daß er die Lieder schrieb. Um sich von dieser schlimmsten Schande zu reinigen, versteht er sich zu dem Versprechen, sich zu bessern: er meldet, daß er „sein Gemühte schon längst von allen Eitel-

30) Eine ähnliche Verteidigung der vielen Schäferinnen-Namen bei Schirmer, Poetische Rosen-Gepüsche (Hall i. S. 1650), Vorrede, unter Berufung auf Vorbilder. Zwei weitere Beispiele (Birken und Homburg) gibt Waldberg, Galante Lyrik, S. 142.

31) d. i.: verbringen, „verschleißen".

32) Vgl. die Nachrede der „Galathee".

keiten zu Betrachtung der Göttlichen und Himmlischen Dingen gewandt" — was allerdings die zwei Jahre später erscheinende „Florabella" gewissermaßen dementierte. Rists fromm-duckmäuserische Ängstlichkeit verrät zweierlei: daß auch die Schäferdichtung zeitweilig aus den Händen gebildeter, freidenkender Geister wie des jungen Opitz in die Hände protestantischer Strenglinge überging, und daß um 1640 pastoral-erotische Lyrik für die weitere Öffentlichkeit durchaus noch nicht zu den Selbstverständlichkeiten der erneuerten Dichtkunst gehörte.

Letzteres änderte sich bald. Im Gegensatz zu den beiden Arten epischer Schäferdichtung, der Gelegenheitsschäferei und dem Schäferroman, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts seltener werden, nimmt die Schäferlyrik an Umfang zu. Dabei ist noch mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, daß uns, selbst wenn wir alles an Schäferliedern Gedruckte bei der Hand hätten, bloß ein Teil von dem vorliegen würde, was in jenem Zeitraum wirklich geschrieben wurde. Zeugnisse, auf die wir zufällig stoßen[33]), sagen uns, daß mancher Student und Pfarramtskandidat für s e i n e Schäferin seine eigenen Verse schmiedete, und verschämter und mehr im Verborgenen huldigten wohl die älteren Jahrgänge der gleichen Leidenschaft. Aber was wir an Schäferlyrik kennen, ist nicht minder dilettantenhaft als diese Dutzendpoesie: sehr einförmig sind ihre Lieder in jenem lockenden, klagenden, dudelnden Ton, jenem schablonenhaften Bau und mit den ewig sich gleichbleibenden Motiven, die bezeichnend für sie sind. Ihr erotischer Gehalt entbehrt im einzelnen jedoch nicht persönlicherer Abschattungen, je nach Herkunft und Temperament des Verfassers. Schäferliebe und Schäferlied einiger hervorragenderer Dichter seien hier in ihrer Eigenart kurz charakterisiert.

Die 1644 anonym zu Frankfurt am Main erschienene Gedichtsammlung „Seladons beständige Liebe" nimmt eine Mittelstellung zwischen epischer und lyrischer Schäferdichtung ein. Die einzelnen Lieder bilden eine Art epischen Zyklus: sie schildern den Ablauf einer Liebeshandlung. Das Ganze sieht aus, als sei bei einem stark mit Lyrik untermischten Schäferroman im Stil der „Amöna" der erzählende Rahmen fortgelassen worden, sodaß nur die Lieder stehen blieben, aus denen das Geschehen erschlossen werden muß. Diese Ergänzung des nur mittelbar Berichteten ist allerdings mühelos vorzunehmen. Ähnlich steht es um die offenbar vom gleichen Verfasser stammende[34]) Gedichtsammlung „Ferrando Dorinde Zweyer hochverliebtgewesenen Personen erbärmliches Ende" (Frankfurt am Main 1644), nur haben hier die einzelnen Lieder längere Überschriften, die das Epische kräftiger heraus-

33) Im Göttinger Exemplar von Rists „Galathee" (Poet. Germ. II 7268) sind hinten 19 Blatt handschriftlicher Schäferlieder angeheftet, die von zumindest vier verschiedenen Händen geschrieben wurden. Sie sind sämtlich ohne Verfasserbezeichnung. Vermutlich handelt es sich zum Teil um Abschriften von Liedern, die der Besitzer des Bandes seinem Bekanntenkreis verdankte. Ein andrer Teil kann ebenso gut vom Besitzer selbst oder seinen Freunden verfaßt sein.

34) Es ist Georg Greflinger: vgl. Goedeke, Grundriß, 2. A. III, 87 f.

heben. Ferrando und Dorinde lieben sich; Dorindens Vater jedoch möchte das Mädchen an einen Alten verheiraten. Ferrando kommt durch Ränke ins Gefängnis und wird hingerichtet, worauf sich seine Geliebte an seinem Grabe ersticht. In den Liedern besonders der ersten Sammlung herrscht ein frischer, von der sonstigen pastoralen Lyrik Deutschlands unterschiedener Ton. Seladon hat mit dem Céladon der „Astrée" nicht mehr gemein, als den Namen. Man denke sich Asträens platonischen Liebhaber singen:

„Wer ich bin / habt jhr erfahren /
Weiber Schönheit hab ich nicht /
Frisch von Augen / schwartz von Haaren /
Braun in meinem Angesicht /
Vnd dabey gesundes Leibes /
Dürfftig eines jungen Weibes" (S. 1 f.)!

Starke Ursprünglichkeit läßt die Maske recht durchsichtig werden: das Schäfertum ist hier lediglich noch Tarnung. Allerdings fällt die Ursprünglichkeit oft in bäurische Plattheit. Nicht umsonst rühmt sich Seladon ländlicher Herkunft. Mit des Landes Mitgift, mit seinen kräftigen Trieben, hat er hart zu kämpfen. Immer wieder übermannen sie ihn. Wohl hält er in gründlichem Katzenjammer gelegentlich Einkehr bei sich selbst:

„Ich raaste / buhlte / tobte /
Was ich am besten lobte /
War Sünde. Ruhm und Zucht
Ward schläfferig gesucht" (S. 19),

wohl sagt er dann seinem wilden Leben, den „gäilen" Brüdern, Schwestern und Liedern fahrwohl. Vergebens! Im Grunde weiß er genau über die Vergänglichkeit auch seiner tugendhafteren Stimmungen Bescheid, und wissend resigniert er:

„Vnsre Brunst ist nicht zu legen /
Dann sie hat dess Oels zu viel" (S. 4).

Ein Dichter, der nicht so ehrbar und galant wie Rist und nicht so saftig wie Greflinger zu sein vermag, wird andere Tönungen des Empfindens suchen. Georg Neumark, der schwärmerisch für eine adlige „Karitille" entbrannte, redet zarteren, gefühlteren Formen der Frauenverehrung das Wort. Sein „Fortgepflanzter Musikalisch-Poetischer Lustwald" (Jena 1657) ist eine Sammlung verschiedenartigster weltlicher und geistlicher Lieder, unter denen sich auch Schäferlieder finden. Der Leser wird aufgefordert, je nach Stimmung zwischen den einzelnen Liedarten zu wählen[35]), und für erotische Stimmung wird ihm

35) Vgl. Vorrede.

dieser Weg gewiesen: „Rühret dich aber durch himmlische Schikkung eine feurige Begierde zur keuschen Liebe / oder endlich gar zur Heyrath; Schau dort siehest du die liebliche mit Myrtensträuchen bewachsene / mit Je länger-je lieber / Vergiss-mein-nicht / und andern holdseeligen Blumen geziehrete und mit einem rieselnden Quellbrünnlein beschlängelte Schäferauen der Hürtenlieder und zulässigen schertzhaftigen Liebesgedichte“ (S. 6). So unterschieden diese Begierde, die durch himmlische Schickung[36]) zur keuschen Liebe oder gar zur Heirat rührt, von Seladons Brunst und Rists ehrenhafter, aber locker gewandeter Liebe ist — d a s hat sie mit beiden gemein, daß s i e, sie allein, den Schäfer zum Schäfer macht. Trotz enger Freundschaft mit dem zum Nürnberger Kreis gehörenden Sigmund von Birken, weist Neumarks Lyrik keine Spur des gelehrten Schäferbildes der Pegnitzschäfer auf[37]). Im Gegenteil wird Schäferleben als Liebesleben dem Studium und der wissenschaftlichen Arbeit entgegengestellt. In einem Hochzeitslied (S. 437 ff.) lautet die 20. und 22. Strophe:

„Als ER nun seine güldne Jugend
Mit ädler übung ausgeziehrt /
Die Sinnen mit beliebter Tugend
Und Wissenschaften angeführt /
Hat ER sich wieder hergewandt /
Hier in sein wehrtes Vaterland.
.....
Wie? sagt' er / soll ich so vertreiben
Die jungen Jahr in Einsamkeit?
Soll ich so lange ledig bleiben /
Soll ich so leben unbefreyt[38])?
Nein / nein / ich muß mich lenken hin
Zu einer schönen Schäferin.“

Dieses rein erotische Schäferbild Neumarks ist umso bemerkenswerter, als der Dichter, und zwar nicht nur durch seine Nürnberger Bekanntschaften, auch mit der humanistisch-gelehrten Form von Schäferdichtung vertraut war: er greift auf die Gelegenheitsekloge zurück, indem er selbst als einer der sehr wenigen Pastoraldichter des 17. Jahrhunderts Eklogen verfaßt. Der „Fortgepflanzte Musikalisch-Poetische Lustwald“ enthält ihrer fünf[39]), wovon die beiden letzten aus dem Jahre 1649, die andern von 1656 stammen. Die erste geht auf einen Sterbefall, die

36) Nicht etwa durch Schönheit, die für den frommen Neumark ein „Lokkaaß vieler Sünden“ ist: vgl. Lied S. 37, Strophe 17.

37) Auch sein Schäferroman „Filamon und Belliflora“ unterscheidet sich scharf von den Schäfereien der Pegnesen. Er gibt gleichfalls das erotische Schäferbild. Vgl. oben S. 21, Anm. 62.

38) d. i.: unbeweibt („freien“).

39) II. Abteilung, S. 72, 124, 211, 238, 261.

zweite auf einen Fürstengeburtstag, und zwar des Herzogs von Sachsen-Weimar; die übrigen beziehen sich auf Hochzeiten. Sie sind insgesamt unglaublich ledern.

Wie Rist, Greflinger und Neumark benutzen auch Schirmer, Gläser und Schwieger, drei dem Bürgerlichen zuneigende Dichter, das Schäfergewand als Gewand der Liebe. Das zweite Buch von David Schirmers „Poetischen Rosen-Gepüschen" (Hall in Sachsen 1650) enthält ausschließlich Schäferlieder, während die in den übrigen Büchern vereinigten Lieder die schäferliche Maskierung nicht aufweisen. Einmal taucht allerdings noch die Allegorie, das Bild vom Schäfer als dem gelehrten Dichter, im Nürnberger Stil auf: im zweiten Schäferlied[40]) heißt es:

„Es hat mich der Schäffer-Orden
Seinen Schäffer stets gekennt /
Mich den Daphnis nur genennt /
...
Stets gedacht ich / frey zu leben /
Und wie die gelehrte Welt /
Die sehr wert die Musen helt /
Mich den Büchern zu ergeben /
Nur zu pflegen / wie bewust /
Meiner süssen Musen-Lust.
Gäntzlich hatt ich meine Sinnen
In ein Buch gewickelt ein /
Ich wolt immer Daphnis seyn ...".

Doch bleibt diese Wiederaufnahme der nicht erotisierten Allegorie im Rahmen der übrigen Lieder Ausnahme ... Alle Schäferlieder Schirmers sind nach einem bestimmten, feststehenden Schema gebaut. Sie beginnen mit Schilderung der Situation[41]), oft verbunden mit „Natureingang". Es folgen seitenlange Selbstgespräche und Klagen des Schäfers. Erst die letzte Strophe ist meist wieder erzählend. Einmal, S. 88, fällt der Hirte Sylvius am Schluß eines Jammergesangs um die geliebte Sylvia, darin er vor großen Schmerzen zu sterben meinte, auf den Boden und stirbt wirklich — was geradezu parodistisch wirkt. Wie bei Neumark stehen auch bei Schirmer Liebe und Wissenschaft feindlich gegeneinander. In dem schon behandelten Lied II, 2 hatte die Liebe den Schäfer Daphnis davon abgehalten, sich dem Schäferorden endgültig zu verschreiben; ein anderes Mal[42]) tröstet Phoebus, der Gott des geistigen Strebens und der Dichtung, den sehnsuchtskranken verzweifelnden Coridon über die Härte seiner Galathee hinweg[43]), indem er ihm „Sophia" zur Braut verspricht:

40) Buch II, S. 76 ff.
41) Etwa: „Seladon lag an der Elbe ...".
42) Buch II, Nr. 11, S. 109.
43) Die Namen Daphnis und Galathee gemahnen an Rist als Vorbild, von dem sich Schirmer auch sonst beeinflußt zeigt: z. B. verteidigt auch er, wie Rist in der

„Als das Lied gesungen war /
Krönet er mein dünnes Haar
Mit den Lorbeer-Zweigen /
Meine Braut / die Schöne /
Sprach er mit Gethöne /
Geb ich dir zu eigen."

In Enoch Gläsers „Schäffer-Belustigung" (Altdorf 1653) ist die Schäferliebe besonders blaß, wahrscheinlich seiner allzugroßen Nähe zu Nürnberg und dem gelehrten Schäferbild[44]) und seines Gefallens an der gemächlichen „mittel-bahn"[45]) wegen. Anders in den Schäferliedern von Jacob Schwiegers „Adelicher Rose" (Glückstadt 1659). Die pastorale Erotik bekommt hier ganz neue Abschattungen: ihre Tönung erhält einen Stich ins Pathologische. Was frühere Dichter an Schäferromanen und Schäferliebe genossen hatten: eine gewisse Einfalt oder wenigstens die Tendenz dazu, sowie „Natürlichkeit", lies: Ungezwungenheit, der Haltung, fehlt der „Adelichen Rose" vollkommen. Die Liebe ist zu einer verwickelten Angelegenheit geworden. Allerhand gehört für die Schäferin dazu, ihren seelisch beinah krankhaft vielschichtigen Schäfer zufriedenzustellen. „Siegreich"[46]) ist ein vampyrischer Typ; im Lauf der drei Gedicht-Zehnte saugt er seiner Adelmuth alle nur erdenklichen Feuchtigkeiten von den Lippen: Milch, Honig, Nektar, Tau, Galle, Weinbeer-Saft, Zukker-Flut. Und nicht nur von den Lippen: immer wieder begehrt er ihre Brust, ihr Blut, die Süße ihrer „Rose". Eine solche Liebe mahnt an die schwüle Symbolik, die uns aus dem Kirchenlied des 17. und 18. Jahrhunderts vertraut ist, an die „Mystik" um Jesu Blut und Wunden. Der Akzent der Erotik erscheint weit vom Pastoralen weg verschoben. Entsprechend verändert ist das Schäferbild. Auf dem Titelkupfer von Schwiegers Werkchen sehen wir einen „Schäfer" in à-la-mode-Tracht, mit seltsamen, ums Knie geblähten Hosen und hohem, spitzem Hut, neben einer in Mieder und Kappe besonders prunkvoll einherschreitenden „Schäferin". Nirgends knüpft der Dichter in der Vorstellung an Wirkliches an. Aber seine Schäfergestalten erinnern auch in nichts mehr an die Hirten der Vilanelles, der französischen Lieder oder der früheren deutschen Nachbildungen beider. Nur

„Florabella" (vgl. oben S. 52), die vielen Schäferinnen-Namen. Nicht jedes Pseudonym, so sagt er in der Vorrede der „Poetischen Rosen-Gepüsche, spreche von einem besonderen Mädchen. „Wer wollte sagen / daß der Edele Fleming und sein Finckelthaus soviel Weibsbilder solten geliebt haben / als sich Namen in jhren Schriften befinden?" Vielmehr werde ein und dasselbe Mädchen je nach Stimmung verschieden benannt: Cordolie, wenn es dem Dichter Schmerzen bereitet, Concordie, wenn es mit dem Dichter einträchtig ist, usf.

44) Vgl. hierzu Teil I, Nr. XXVIII, Str. 4 und 11. Bemerkenswert auch die Tatsache, daß Gläser ein paar Kleinigkeiten aus den Neulateinern, aus Lotichius Secundus und Grotius übersetzte: Anhang zu Teil I.

45) Teil I, Nr. VII.

46) Ungenaues Anagramm von „Schwieger".

die Tatsache, daß sie ein Liebesverhältnis unter schäferlichem Bilde darstellt, verknüpft die „Adeliche Rose“ noch mit der Tradition der Hirtendichtung.

Religiöse Lyrik.

In der Heiligen Schrift alten und neuen Testaments spielen Hirten eine große Rolle. Das Volk Israel ist ein Hirtenvolk, und als solches sieht es seinen Gott unter dem Bild eines Hirten, der seine Auserwählten wie eine Herde hütet[47]). Auch auf den irdischen Stellvertreter des göttlichen Hirten, den Führer, den König, geht das Bild über: den Saul spricht Gott selbst als einen Hirten an, der seinem Volk bestellt ist, auf daß er es weide[48]). Sein eigenes Hirtentum projiziert das Hirtenvolk Israel zurück in seine Geschichte und Sage: wie es selbst, so sollen seine Ahnen und Erzväter Hirten gewesen sein. Jakob, Isaak und Abraham weideten um den Jordan ihre Herden. Da ferner schon Abel ein Hirte war[49]), reicht einer der Ur-Stände sogar zurück bis zum Anfang aller Zeit ... Im neuen Testament steht der Welterlöser in mehrfacher Verbindung zum Hirtenstand. Schon Hesekiels Heilandsweissagung sprach von einem Hirten, dem Hirten David, den Gott der Herr seinem Volk erwecken wolle, daß er Israel weide[50]). Auch in Christi Geburtsgeschichte spielten Hirten hinein; sie waren die ersten, die die Verkündigung empfingen, die ersten, die dem Heiland huldigten. Jesus selbst nannte sich in einem weitausgesponnenen Gleichnis einen guten Hirten, der sich für seine Herde opfert[51]), und sandte schließlich seine Jünger in die Welt mit der Weisung: Weidet meine Schafe![52]), so sich und sie und seine ganze tausendjährige Herrschaft unter dem Hirtenbild begreifend.

Die Hirtendichtung der Renaissance hatte die Möglichkeit, in ihren Eklogen und Liedern Hirten so wie von allen sonstigen Dingen auch von den heiligen Dingen singen zu lassen. Die neulateinische Dichtung hatte diese Möglichkeit ausgenutzt: in Italien besang Geraldinus[53]) in zwölf Eklogen die Erlösungsgeschichte von der Geburt des Heilandes bis zum Jüngsten Gericht, und ähnlich ließ in Deutschland Michael Haslob in seiner zweiten Ekloge[54]) den Hirten Daphnis die Geschehnisse von der Zeit der Schöpfung an bis auf Paulus herunter vortragen. Dieses Herkommen hatten später in der deutschsprachigen Schäferdichtung des Barock die Nürnberger aufgenommen, die diese gelehrte, wenig „pastorale“ Art religiöser Hirtenlyrik pfleg-

47) I. Mos. 48, 15. Jes. 40, 11. Hes. 34, 11 ff.
48) II. Sam. 5, 2.
49) I. Mos. 4, 2.
50) Hes. 34, 23.
51) Joh. 10, 11.
52) Joh. 21, 15.
53) 1485. Vgl. Ellinger, a. a. O. I, 36.
54) 1561. Ell. II, 321.

ten. Jedoch vollzog sich noch eine innigere Verschmelzung zwischen der pastoralen Poesie und den biblischen Pastoralia. In den Eklogen fehlte zwischen den singenden Hirten und den nicht notwendig an sich hirtlichen Vorwürfen, die sie besangen, die innere Beziehung. Auch die heiligen Geschichten legte der Dichter Hirten in den Mund, nicht weil ihr Wesen Hirtensang gefordert hätte, sondern bloß weil es einmal Mode war. So verhielt es sich bei den Eklogen, nicht aber bei der übrigen europäischen Pastoraldichtung. Ein Jahrhundert, das wie das 15. und 16. Jahrhundert, noch in steter geistiger Berührung mit biblischen Vorstellungen lebte, konnte den modischen poetischen Hirten und den biblischen nicht überall streng auseinanderhalten. Nicht nur mußte das geistliche Hirtenbild dem weltlichen Weihe, das weltliche dem geistlichen neue Farben verleihen, sie mußten sich auch wechselseitig durchdringen. Tatsächlich werden bald biblisch-pastorale Motive in Form und Sinn der modischen Schäferdichtung behandelt, und andrerseits dringen modische Schäfermotive in überlieferte religiös-dichterische Formen ein.

Das Hirtentum der Bibel ließ sich von der Schäferdichtung aus — und zwar in allen Formen, unter denen es in der Heiligen Schrift auftrat — unter neuem Blickwinkel sehen und in der neuen Sicht als pastorales Motiv verwerten. Am einfachsten zu übertragen war das Hirtentum Sauls: der Führer, der König und Fürst, als Hirt seines Volkes. Wo in einem schäferlichen Lobgedicht, in einem Schäferspiel oder -roman vom Fürsten die Rede ist, klingt ein biblisch-alttestamentarischer Ton beinah unvermeidlich an[55]). Auch das Hirtentum der Erzväter wird, allerdings erst in der späteren Zeit der pastoralen Poesie, mit modisch pastoralen Vorstellungen verbunden: Leicht erscheint die biblische Urzeit, wo alles noch in der rechten Ordnung war und Gott persönlich zu Abraham sprach, in Übereinstimmung zu bringen mit dem Goldenen Zeitalter, wo Gleichheit und Friede herrschten, wo die Götter und Halbgötter sich zu Menschen herabließen und mit Hirten Umgang pflogen. Arkadien wird zu Kanaan, Kanaan zu Arkadien. Ausdrücklich vollzieht man in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts im Kreis der Pegnitzschäfer diese Vereinigung[56]); zum Grundsatz seiner ganzen Hirtendichtung erhebt sie im 18. Jahr-

55) Bemerkenswert ist, daß im Zuge der Erotisierung der Schäfermode die Gattin des König-Schäfers mehr hervortritt. Sie wird zur Königin-Schäferin. Vgl. Elmenhorsts Schäferei „Rosetta“ (s. u.) und Cats' „Prinzen Erofilo“ (unten S. 72) — vor allem aber Anton Ulrich, in dessen „Aramena“ (oben S. 44) alttestamentarische Stimmung auch sonst die Darstellung färbt.

56) Vgl. Sigmund von Birken, Der Norische Parnaß und Irdische Himmel-Garten ... 1677, in: „Pegnesis“, II. Teil, Nürnberg 1679. Myrtillus sagt dort (S. 10): „Ich verehre so eine schöne Geistliche Erklärung dieser alten Fabel (vom kastalischen Quell) / mit deren sich fast alle Poeten schleppen. Und freilich werden wir heiliger / unsren Apollo zu Salem zu suchen / zu den Sioninnen uns zu gesellen / aus den Kunstbrunnen Jsraels zu trinken / und den Sohn Davids ... um das Flammen-Wasser bitten ...“.

hundert Georg August von Breitenbauch[57]) ... Auf ähnliche Weise werden die pastoralen Züge in der Lebensgeschichte Christi in die neuen Formen der Schäferpoesie gebracht. Von der Pastoralisierung des Bildes vom Guten Hirten wird im Zusammenhang mit Scheffler und Laurentius von Schnifis, von der Umformung des Hirtentums der Apostel anläßlich Johannes Khuens die Rede sein. Am beliebtesten und am fruchtbarsten für die Hirtendichtung Europas wurde der weihnachtliche Vorwurf der Hirten an der Krippe des Heilands[58]).

Dringen so biblische Vorstellungen vom Hirten in die weltliche Pastoraldichtung, so bemächtigt sich auf der anderen Seite das modische Schäferwesen überlieferter religiöser poetischer Formen. Am deutlichsten stellt sich dies in der Entwicklung des spanischen Pastoraldramas dar. Die wie die weltlichen Eklogen vielfach in Rollen aufgeteilte neulateinische und volkssprachliche geistliche Ekloge wird innerlich und äußerlich dramatisch und rückt in die Nähe der geistlichen Spiele, wie sie seit dem hohen Mittelalter zu den großen Festtagen vor und in den Kirchen aufgeführt wurden. Die Verbindung von dramatisierter Weihnachtsekloge und Weihnachtsspiel lag nahe. Leicht aber konnten im Fall der Verschmelzung beider die weltlich-pastoralen Züge der Ekloge den geistlichen Charakter des Spiels verdecken, unter Umständen sogar zerstören. Diesen Vorgang verfolgen wir in Spanien[59]), wo mit Enzinas „Eklogen" um 1500 das weltliche Schäfer-

57) 1731—1817, in seinen „Jüdischen Schäfergedichten" (Altenburg 1765). Vgl. die Vorrede dieses Werks.

58) Vor allem in lateinischen und volkssprachlichen Eklogen behandelt. Schon in Italien (vgl. Ellinger, a. a. O. II, 246) dichten lateinische Weihnachtseklogen: Franciscus Fabricius um 1460 (I, 86), Geraldinus 1485 (I, 86), Macarius Mucius 1499 (I, 324) und Andreas Fulvius 1520 (I, 251). Nach Ellinger hätte vor allem Mucius auf Deutschland gewirkt, wo Paulus Fabricius 1549 (II, 264) und Heinrich Kranichfeld 1558 (II, 118) dem Beispiel der Italiener folgten. In den Niederlanden ließ Cornelius Scribonius um 1536 (III, 21) Hirten über die durch Jesu Geburt anbrechende goldene Zeit (im Anklang an Vergils IV. Ekloge?) jubeln, während sich bei Ludovicus Masurius in seiner zweiten Ekloge (1559, Ell. III, 92 f.) nicht nur die Geburt des Herrn, sondern die ganze Heilsgeschichte abspielt: der Dichter beginnt mit den Hirten des alten Testaments, geht zur Anbetung an der Krippe über und schließt mit einem Lob der „pastores", der Pfarrer, die Christus seinen Schafen bei seinem Tod hinterlassen habe. Die Tradition dieser neulateinischen Weihnachtseklogen setzt sich in der deutschsprachigen Schäferdichtung des 17. Jahrhunderts unmittelbar fort. Andreas Tscherning schreibt ein längeres Gedicht „Auff die Geburt Vnsers einigen Heylandes und Seeligmachers Jesu Christi", enthalten in seinem „Deutscher Getichte Früling" (Breslau 1642), II. Teil, S. 2, worin er selbst als Hirte singt („Verschmähst du Hirten nicht / so bild ich mir auch ein / Es werde mein Gesang dir nicht verdrüßlich sein", S. 3). Die „Weihnachts-Schäferey" von Joachim Hagen (Bayreuth 1669) zeigt noch viele Züge der Eklogen, gehört aber schon ganz in die Reihe der Gelegenheitsschäfereien. Sie ist ein Erzeugnis des Nürnberger Kreises.

59) Ich referiere hier die Ansicht, die Eugen Kohler (Hrsg.), Sieben spanische dramatische Eklogen, Gesellschaft für romantische Literatur Bd. 27 (Dresden 1911) und J. P. Wickersham Crawford, The Spanish Pastoral Drama (Philadelphia 1915)

wesen italienischer Prägung ins geistliche Spiel seinen Einzug hält und dieses von innen heraus umgestaltet. Gegen diese Pastoralisierung des geistlichen Spiels in Spanien setzt sich die Pastoralisierung des geistlichen Liedes im Deutschland des 17. Jahrhunderts klar ab. Der Vorgang an sich ist in beiden Fällen derselbe: das pastorale Element dringt in eine schon ausgestaltete Dichtform ein, ins geistliche Spiel dort, ins Kirchenlied hier. Das Kirchenlied jedoch bleibt unzersetzt, verweltlicht nicht. Es erweist sich als stärker als die Mode.

Johannes Khuens zwei Werke „Tabernacula Pastorum . . . Dem Hirten aller Hirten / zu sonderbaren Ehren / Dem Lämblein Gottes / . . . Dann auch Allen dess Römischen / allein seligmachenden Schaafstals Getrewen Schäfferknechten zu Ruhm" (München 1650) und „Munera Pastorum Hirten Ambt / Vnd anweisung der Geistlichen Schäfferey Getrewlich vorzustehen" (München 1651) gehören zu den eigentümlichsten Erzeugnissen des Schäferwesens in Deutschland. Die Absicht beider Bücher ist, die Helden und die Hauptereignisse der christlichen Heilsgeschichte zu feiern, gewissermaßen ein Ehrengedächtnis der Frömmigkeit zu errichten, mit dem praktischen Nebenzweck, zur Nachfolge aufzufordern und zu begeistern. Sowohl die „Tabernacula" wie die „Munera" verfolgen ihre Absicht unter pastoralem Gewand. Die „Tabernacula" beginnen mit einem „Colloquium Pastorale. Dess höchsten Hirten / vnd seiner Mitgesellen / haylsamer Anschlag den jrrenden Schäflein / auff liebreiche Mittel zubegegnen": Gott, Moses und Elias beraten:

„Moyses / vnd Elias kamen;
(Das Gesatz vnd Prophezey/)
Der gehaimbe Rath beysamen /
Sich beschloss mit Männern drey /
Endlich ist der schluss gewesen:
Dass da soll die Welt erlösen /
Der getrew / bestendig Hirt /
Der seyn Leben offerirt"[60]).

Jesus, der gute Hirte, der „pastor fido", soll die Tracht des niedersten Standes anlegen, um sein Heilswerk zu vollziehen. Er braucht sich dieses Standes und seiner Tracht nicht zu schämen, gehören sie doch zu den ältesten und edelsten der Welt:

---

entwickelt haben. — Enzinas Weihnachtseklogen werden noch ganz im geistlichen Stil am Weihnachtstage aufgeführt, doch erscheinen die späteren immer mehr von weltlich-pastoralen Motiven durchsetzt: die VII. und die VIII. handeln so gut von Liebe, wie später in Italien der „Aminta", verwenden sogar trotz ihres christfestlichen Anlasses die heidnische Mythologie. Enzinas letzte Ekloge „Placida e Vitoriano" und die Werke seiner Nachfolger geben auch die äußere Knüpfung an den Weihnachtstag auf und treten erst damit in den Rahmen der allgemeinen Entwicklung des europäischen Schäferspiels.

60) Einleitungsgedicht Str. 4.

„Wann man sonst / (wie recht:) in Würden
Halt / ein jedes alts Geschlecht /
Auch Woledel nennet recht:
Ziert das alt Geschlecht der Hirten /
Ersten Vatters andrer Sohn[61]) /
Kombt jhr Stammhauss her darvon.
Abel hat das Haus fundiret /
Abraham hats repariret“[62]).

Auch Jakob war Hirte, und David

„. . .
Wolts am Stab[63]) zuuor probiren /
Wie man soll den Scepter führen.

Bey den Schäflein er sich übet /
In der Composition,
Im Gesang / zum Harpfenthon:
Weil dann er die Music liebet /
Soll nit bald ein Schäffer seyn
Der sich nit verlieb darein . . .“[64]).

So wie die Erzväter den Hirtenstand adelten, hat also David das Dichtertum der Hirten begründet. Die Poeten beruft der himmlische Dreierrat der „Pastores“ vom Parnass auf den Berg Thabor; auch sie sollen beim großen Werk, das der Gute Hirte beginnen wird, mithelfen:

„Von dem Lämblein da zugegen
Nemmen wir Gelegenheit /
Wann auch jhr zugegen seyt.
Von der Schaaf- vnd Hirten wegen
Vorzunemmen ein Gedicht /
Wann jhr vns hierin bericht:
Manglets an Papier an Dinten /
Schreibt / auff Stein / auff Holtz vnd Rinten.

Bringt jhr von den Schäffereyen
(Wie dann Maro lengst gethan)
Vns was newes auff den Pan[65])
Werdet jhr vns hoch erfreyen:
Habt jhr doch zu schnöderm zihl
Wol gedienet offt vnd vil:
Selbst Apollo wird euchs lehren.
Diss / was wir an euch begehren“[66]).

61) Abel, Sohn Adams.
62) Einl.-Gedicht Str. 9.
63) Am Hirtenstab.
64) Einl.-Gedicht Str. 10, 11.
65) Druckfehler: „Plan“.
66) Einl.-Gedicht Str. 7, 8.

Dies Einleitungsgedicht umschreibt das Programm des Buches, das Punkt um Punkt erfüllt wird. Den einzelnen Hirten-Ahnen des Guten Hirten wird ein dichterisches Tabernakel errichtet, in welchem dann dem Betreffenden zu Ehren je zwölf Lieder angestimmt werden. Jedes Lied trägt ein Bibelzitat als Leitspruch, worin irgendwie von Schäfern oder Schafen die Rede ist. Die Lieder selbst sind nicht pastoral . . . Ehren die „Tabernacula" die Ahnen des Guten Hirten, so ehren die „Munera" seine Verkünder: die „pastores", die Priester und Seelenhirten — auch die der Vorzeit, wie Aaron und Melchisedek. Sie dürfen insgesamt dem Guten Hirten ihre Munera bringen. Diese Geschenke bestehen wiederum in Gedichten, deren jedes sich an ein Bibelwort, das von Schäfern und Schafen handelt, knüpft. Es ist selbstverständlich, daß eine derartige Poesie nach der Konkordanz sich ihre Gegenstände oft an den Haaren herbeiziehen muß. So hält der harmlose Rat: „Gebt den Schäflein zuvor Wasser / als dann erst führet sie widerumben auff die Waid" (I. Mos. 29) zu einer Predigt über die drei Heilswässer der Kirche her: die Taufe, den „Zäherfluss" (Zährenfluß der Reue?) im Beichtstuhl und das Weihwasser[67]). Dafür erscheint am Ende das Priesteramt in strahlenden religiös-poetischen, legendenhaften und geschichtlichen Glanz getaucht. Im erlauchtesten Vertreter dieses Amts wird der priesterliche Hirt zum Bild des Größten, Stärksten und Edelsten auf dieser Welt: die „Duella Davidis oves pascentis" berufen die Gestalt des Hirtenkönigs, der im Streit wider den Löwen, den Bären und wider Goliath all das bekämpft, was ein „Pastor" b e i seinen Schäflein und f ü r sein Schäflein bekämpfen muß, denn der Löwe ist Allegorie für den Teufel, der Bär für den Staat, die „Tyranney", und Goliath für den Ketzer.

Ein kluger Priester macht sich in diesen drei Werken eine literarische Modeströmung zunutze und bedient sich der Anteilnahme, deren jedes Buch mit irgendwie schäferlichem Einschlag um 1650 sicher sein konnte, um auf diesem weltlichen Umweg seine geistlichen Predigten einzuschwärzen. Keine Schäferillusion, nicht einmal Schäfernamen, nur die biblisch-pastoralen Leitsprüche halten die Werke Khuens zusammen. Dabei stellt er sich bewußt und betont in Gegensatz zu der weltlichen Schäferpoesie, die

„. . . zu schnöderm zihl
Wol gedienet offt vnd vil".

Eine ähnliche Haltung nimmt Scheffler, der „Angelus Silesius", ein. In der Vorrede zur „Heiligen Seelen-Lust / Oder Geistliche Hirten-Lieder / Der in jhren Jesum verliebten Psyche" (Breslau 1657)[68]) klagt er: „Es ist immer schade dass so viel geschikttr Köpffe jhre Zeit und

67) S. 149.
68) Neudruck: hrsg. von Georg Ellinger, Hall. Neudr. Nr. 177—181 (1901).

Gaben mit Beschreibung der thörichten Welt-Liebe / so unnützlich verschleissen; und der Liebe jhres süssen Seligmachers / dem sie sich doch ganz schuldig / nicht mit einem Worte gedenken: da doch dieselbe so überschwenglich gross / reich und huldselig / dass sie ja soviel schöne Anmutungen und Fürstellungen an die Hand geben kan / als nimmermehr die Liebe aller Creaturen. O jhr Poeten wie seyd jhr solche Thoren / dass jhr eure Hertzen und Sinne euren Dorinden / Flavien / Purpurillen / und wie sie weiter heissen / ergebet; welche doch entweder nichtige Undinger / und Schatten in der Lufft / oder ja wahrhafftige Syrenen und Verführerinnen eurer Seelen seyn." Scheffler wendet sich also gegen die erotische Schäferpoesie, gleichgültig, ob sie bloß dichterisches Wortgepränge ist, oder ob sie ihre Grundlage in wirklichen Liebesverhältnissen habe. Er vertritt den kirchlichen Standpunkt, daß die Dichtung ihre Kunst eher an geistliche Vorwürfe als an eitle weltliche verschwenden solle. Andrerseits möchte aber auch er, wie Khuen, des Auftriebs, den die Nutzung einer weltlichen Mode, der Schäfermode, der religiösen Lyrik geben kann, nicht entraten: Jesus, so fährt er fort, ist „der sorgfältige Corydon, der treue Damon; ja der Preiss und die Krone aller tugendhafften und ausserlesenen Schäfer und Schäferinnen".

Allein Schefflers Technik besteht nicht bloß darin, daß er im Stile Khuens die Anteilnahme seiner Leserschaft durch ein modisches Gewand erweckt, um sie hinterdrein mit ganz andrer Kost zu befriedigen — Schefflers Technik ist feiner. Er sucht die Gefühlsschichten, die die pastorale Dichtung ansprach, seinerseits in Bewegung zu setzen, diese Bewegung aber seinen Zwecken dienstbar zu machen, indem er ihr die Richtung weist. Die weltliche Liebe wandelt er in die Jesusminne. Dabei gebraucht er in viel ausgedehnterem Maße als Khuen die pastoral-erotischen Motive. Er geht so weit, den Liebesgott gleichzusetzen mit Jesus:

„Amor das wehrte Jesulein
Hat mich so sehr geliebet /
Dass es in alle Noth und Pein
Sich willig für mich giebet . . ."[69]).

„Kleiner Knabe großer Gott . . ." redet Lied Nr. 27 Jesus an, und Nr. 39 fleht:

„Jesu du mächtiger Liebes-Gott
Nah dich zu mir:
Denn ich verschmachte fast biss in Tod
Für Liebs-Begiehr:
Ergreiff die Waffen / und in Eil
Durchstich mein Hertz mit deinem Pfeil /
Verwunde mich / verwunde mich" (Str. 1).

69) Nr. 17, Str. 1.

Ein andermal[70]) wird Jesus-Amor dem Cupido entgegengestellt:

„Cupido blindes Kind /
Pak dich hinweg geschwind /
Mit deinen Narren-Pfeilen?
Du sollst mein Hertz
Mit deinem Schertz
Nunmehr nicht übereilen?

Ich bin von Jesu wund . . .".

Jesus ist zugleich der Gute Hirte (Nr. 70) und ein „verliebter Schäffer" (Nr. 68). Die Zeichen seines Heilswerks, vor allem seine Wunden, werden pastoral allegorisiert. Über der Gedanklichkeit geht dabei die Bildhaftigkeit verloren:

„Seyd gegrüsst jhr Honig-Graben /
Die mein krankes Hertze laben;
Seyd gegrüsst jhr offne Hölen /
Süsse Zuflucht meiner Seelen . . .

Ich verliess zwar deine Herde /
Und verging mich auf der Erde;
Aber schaw ich komm bey zeiten
Zu dem Schafstall deiner Seiten:
O guter Hirte lass mich ein /
Dann ich bin dein armes Schäfelein"[71]).

Das Dritte im Vergleich ist hier lediglich der Gedanke „Zuflucht": Zuflucht gewährt die Seitenwunde Jesu wie auch der Schafstall . . . Die Brücke von der süd- und westeuropäischen modischen Pastoralerotik zur Jesusminne ist für Scheffler die von der Gesamtheit der christlichen Jahrhunderte symbolisch gedeutete glühende Liebesseligkeit des Hohen Liedes. Immer wieder finden sich Anspielungen aufs Hohe Lied[72]) oder Umschreibungen aus ihm:

„Er küsse mich mit seines Mundes Kuss /
Und tränke mich mit seiner Brüste Fluss /
Denn sie schmekken über Wein . . ."[73]).

„Dein Geruch ist über Wein
Macht die Engel trunken sein . . ."[74]).

70) Nr. 40, Str. 1, 2.
71) Nr. 46, Str. 1 und 8.
72) Das Hohe Lied erfreute sich bei den Dichtern des 17. Jahrhunderts ganz besonderer Beliebtheit. Unzählige Male wurde es bearbeitet und neugeformt, so von Opitz (Breslau 1627), Finckelthaus (Lpz. 1638), Zesen „Salomons Geistliche Wollust" (Wittenberg 1641), Johann Georg Albinus „Salomons Engeddisches Gartenlied" (Lpz. 1652), Justus Sieber „Seelenküsse . . ." (Lpz. 1653).
73) Nr. 85, Str. 1.
74) Nr. 55, Str. 4.

„Ich lauff dir nach
Mit stetem Ach /
Mit seufftzen und mit sehnen
Ich suche dich
Gantz inniglich
Mein liebster Schatz mit thränen;
Denn dein Geruch erwekt in mir
Herr Jesu ewge Liebs-Begihr“[75]).

Empfing Laurentius von Schnifis, ein Jesuitenpater, von Scheffler die Anregung, Christus unter dem Namen des Daphnis zu besingen?[76]) Oder von Spee, der in seiner schönen Ekloge in der „Trutznachtigall“ den Mond des Erlösers Leiden und Sterben, gleichfalls als das Leiden und Sterben des Schäferprinzen Daphnis, beklagen läßt[77]). Oder gab es so etwas wie eine Daphnis-Tradition? Letzteres ist wohl doch zu verneinen. Zwar nimmt Daphnis überall eine besondere Stellung ein, wo er auftritt. In der VII. Ekloge des Geraldinus ist Jesus-Daphnis der Schäfer, der die schönste Herde hat und von den Genossen aus Neid getötet wird[78]). In der neulateinischen Eklogendichtung Deutschlands trägt oft ein verehrter Toter den Namen Daphnis, so in der IV. Ekloge des Simon Lemnius, um 1550, wo Hirten Franz I. beklagen, so bei Petrus Lotichius Secundus, so bei Johannes Bocer (1562)[79]). Auch ist Daphnis hier vielfach der Weise: bei Johannes Stigel (1552) entscheidet er einen Wettstreit, bei Johannes Major trauert er über den schlimmen Zustand der Welt, bei Michael Haslob in der II. Ekloge besingt er die heilige Geschichte[80]). Als später im 17. Jahrhundert Rist sein literarisches Pseudonym wählt, nennt er sich Daphnis, weil er sich als einen „Ausbund der von Tugend und Wissenschaft geadelten Schäfer“ betrachtet[81]). In Neumarks „Betrübt-Verliebtem Filamon“ ist es der „Hochedle vnd weitberühmte Hirte Daphnis“[82]), der eine Hauptrolle spielt, und auch an der Pegnitz heißt einmal ein besungener vornehmer Bräutigam Dafnis[83]). Aber das alles läßt sich weder mit Theokrits und Longos' Daphnis verknüpfen, noch erklärt es die Gleichsetzung gerade von Christus mit Daphnis, denn Christi Erlösertod hat mit dem Tod eines beliebigen Großen oder Weisen, Daphnis genannt, nichts zu schaffen. Wir müssen uns also mit

75) Nr. 87, Str. 1.
76) Vgl. oben: Vorrede zur „Heiligen Seelen-Lust“.
77) Neudruck: Cysarz, a. a. O. III, S. 123 ff.
78) Ellinger, a. a. O. I, 86.
79) a. O. II, 103. II, 381. II, 315 ff.
80) a. O. II, 87. II, 125. II, 321.
81) Vgl. oben: Vorrede zur „Galathee“.
82) S. 46.
83) Gustav Philipp Tetzel in: „Feyerliches Vermählungs-Fest Dess ... Dafnis und seiner ... Dafne. von Ferrando.“ o. J. (Göttingen: Poet. Germ. I 6308/10).

der Erklärung bescheiden, die Laurentius von Schnifis selbst in der „Vorred“ zu seinem Werk „Mirantisches Flötlein. Oder Geistliche Schäfferey / in welcher Christus / unter dem Namen Daphnis / die in dem Sünden-Schlaff vertieffte Seel Clorinda zu einem bessern Leben aufferweckt . . . Costantz 1682“ gibt: „Dass ich aber ihne (Jesus) Daphnis nenne / ist die Ursach / theils auff dass sein heyligster Nam nicht etwann von den unandächtigen in Ausssprächung desselbigen entehret werde / theils weilen der fürnembste / wider die wilde Thier sighafftigste Hirt von den Poeten Daphnis genennet worden / welcher Nam dann keinem besser / als Christo gebührt / in dem Er / sich selbsten einen guten Hirten nennend / sein Leben für seine Schäfflein dargegeben / den Teuffel / die Sünd / und die Welt herendgegen überwunden.“

Das „Mirantische Flötlein“ besteht aus dreißig Liedern moralisierenden, erbaulichen Inhalts, die die Erlösungsgeschichte einer Menschenseele schildern wollen. Anders als bei Khuen und Scheffler ist alles pastorale Beiwerk in den Gedichten getilgt; setzen wir für den Namen Daphnis jeweils „Jesus“ ein, so bleibt nichts Schäferliches mehr. Der Verfasser muß diesen Mangel an Bildhaftigkeit, der die Phantasie ohne Nahrung läßt, empfunden haben: er ließ jedem Versstück einen Kupferstich beigeben, auf welchem die Situation des Gedichts in schäferlicher Verkleidung dargestellt ist — eine im Vergleich vor allem zu Schefflers Raffinement recht behelfsmäßige Auskunft. Das Gewand des göttlichen Schäfers ist auf diesen Stichen biblisch einfach: er trägt meist Stab und Hut und sieht mit seinem Glorienschein aus wie ein verklärter Jesuit[84]). Die Schäferin ist zunächst reicher gekleidet und trägt als Zeichen der Sündenlust, worin sie annoch versunken, ein Kettchen am Hals[85]); später führt sie nur noch den Stab, ist mit einem Kranz bekrönt und küßt gegebenenfalls ein Kreuz[86]). Gegen Ende legt Christus das Schäfergewand ab, und auch die erlöste Seele läßt es mit allem Irdischen hinter sich[87]).

84) Vgl. etwa Stich Nr. 19.
85) Stich Nr. 2.
86) Stich Nr. 15.
87) Stich Nr. 30.

III. SCHÄFERSPIEL.

Enger noch als der Schäferroman ist das Schäferspiel mit dem Hof und der höfischen Gesellschaft verknüpft. Ganz abgesehen davon, daß die europäische Pastoraldichtung insgesamt zum Schrifttum einer Oberschicht gehörte, wie sie sich in diesen Jahrhunderten an den Höfen um die Könige und Fürsten kristallisierte, bestanden für das Schäferspiel noch besondere Bindungen an die höfische Gesellschaft, und zwar Bindungen äußerer Art. Erstens gab es nur an den Höfen die Möglichkeit, Schäferspiele in der Ausstattung und vor dem Publikum aufzuführen, in der und vor dem sie aufgeführt zu werden beanspruchten. Zweitens entstanden die Schäferspiele meist erst auf Anregung von Fürsten, waren Fürsten gewidmet und bestimmt, fürstliche Geburtstags-, Hochzeits- und Einzugsfeiern zu verschönen[1]). So erscheint das spanische pastorale Drama, als es sich von seinen geistlichen Ursprüngen[2]) gelöst hat, eng mit der Granden-Gesellschaft des Königshofs verknüpft[3]); so bekommt das französische Schäferspiel den Charakter einer höfischen Mode, die ebenso plötzlich auftritt, wie sie wieder verschwindet[4]); so steht schließlich noch das englische „pastoral play" in naher Beziehung zum Hof Jakobs I.

Die Form des Schäferspiels entstand in Italien. Sie entwickelte sich unmittelbar aus der als Hirtengespräch halb dramatisierten, volkssprachlichen Ekloge[5]). Nach den ersten Anfängen in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts geht die Ausbildung der neuen Form zunächst langsam und stockend vor sich, bis sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Werken Torquato Tassos, Luigi Grottos und Battista Guarinis kulminiert. Spanien ausgenommen, das, wie oben

1) Schon Agnolo Polizianos „Orfeo" wird 1472 zur Feier des Einzugs von Kardinal Francesco Gonzaga in Mantua aufgeführt, und noch der späte „Pastor Fido" Guarinis (1583) sollte 1585 zur Feier des Einzugs von Carlo Emmanuele, Herzogs von Savoyen, und seiner jungen Gattin, der Infantin Caterina, der Tochter Philipps II., in Turin gespielt werden. Vgl. J. L. Klein, Geschichte des Dramas, Bd. V (Lpz. 1874), S. 15 und S. 176.

2) Vgl. oben S. 60 f., Anm. 59.

3) Enzinas I. Ekloge ist zum Preis des Herzogs Alba abgefaßt; vgl. Crawford, a. a. O. S. 24. Weitere Beispiele bei Crawford S. 53. Die Aufführungen der Schäferspiele fanden zudem meist unter dem Protektorat des adligen Gönners des Dichters statt; vgl. Kohler, a. a. O. zu den einzelnen, von ihm herausgegebenen „Eklogen".

4) Sie hebt an im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und ist um 1640 mit dem Hervortreten der klassischen Tragödie zu Ende.

5) Vgl. zum italienischen Schäferspiel Klein, a. a. O., und Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. II, S. 181 ff.

angedeutet, seine eigene pastorale Dramatik besitzt, übernehmen die europäischen Länder das Schäferspiel als fertige Form von Italien, ohne es abzuwandeln, zu erweitern, neu zu gestalten.

Das Schäferspiel ist im Charakter sehr einförmig.. Es hat nur einen Gegenstand: die Liebe, und nur ein Motiv: die Überredung zur Liebe. Zunächst sind es spröde Schäferinnen, die zur Aufgabe ihrer Sprödigkeit veranlaßt werden, wie in Tassos „Aminta" (1573, gedruckt 1580); in der Folge und vor allem seit Guarini auch spröde Schäfer. Dieses Motiv tritt auf in einer Reihe von Abwandlungen; die einzige Gedankenarbeit der Dichter scheint in der Erfindung solcher Abwandlungen zu bestehen. Die Sprödigkeit wird gebrochen: durch zufälliges oder ungewolltes Naschen von der verbotenen oder verabscheuten süßen Frucht, durch einfache Überredung, durch Aufklärung einer frechen, von interessierter dritter Seite ausgestreuten Verleumdung, durch scheinbaren Tod oder tödliche Gefährdung des oder der Geliebten, durch eine edle Befreiungs- oder Rettungstat, meistens eine Erbietung zum stellvertretenden Hingeopfertwerden, durch Zauber, schließlich, wenn alle Kräfte des Gemüts und der Magie versagt haben, durch einen plötzlichen Liebespfeil Amors als Deus ex machina. Oft erscheinen mehrere dieser Abwandlungen des einen Motivs vereinigt — so, daß wir sie nacheinander und sich übersteigernd bei einem Liebespaar oder nebeneinander und eine die andere nüancierend bei mehreren Paaren erleben ... Zu der Einförmigkeit in den ausschließlich erotischen Motiven tritt die Einförmigkeit der Erotik selbst. Den glücklichen Abschluß eines Schäferspiels bildet stets die Heirat der Liebenden, und die Liebe ist somit, auch wenn sie wie im „Aminta" in arkadischeren Formen auftritt, am Ende immer die ehrbare, die „keusche", nie die „galante" Liebe.

Diese Einförmigkeit des Schäferspiels in Motiv und Temperament führt notwendig bald zu seiner vielberufenen Konventionalität. Die geringen Möglichkeiten zur Abwandlung erschöpften sich schnell; von nun an gab es nurmehr Wiederholungen. Konventionell wurde die einleitende Rede Amors oder Venus', die fragen, ob ihre Macht, welche sich schon an Göttern und Helden mit Erfolg geübt habe, an diesem Schäfer, dieser Schäferin zuschanden werden solle. Konventionell wurden die Liebesklagen und Liebesränke der Schäfer und ihre Wundertaten zur Rettung ihrer Angebeteten, die den Schäferinnen von Satyrn im Walde drohenden Gefahren, die Zaubereien der Hexen, die alten Weissagungen, die sich erfüllen, die Götterflüche und Götterversöhnungen, die im letzten Augenblick verhinderten Opfer keuscher Jünglinge und Jungfrauen. Konventionell wurden auch die Motive der lyrischen Einlagen, der Liebeslieder und der Chorlieder: Beteuerungen und Klagen auf Seiten der Schäfer, Lobpreisungen des Goldenen Zeitalters, Arkadiens und des Schäferlebens auf Seiten der Chöre sind die Regel.

Für diese Einförmigkeit und Konventionalität entschädigt einigermaßen die Tatsache, daß Schäfergewand und -illusion in der europäischen Pastoraldichtung nirgends so überzeugend sind, wie im Schäferspiel. Das überrascht nicht. Das Schäfer-Spielen an sich war ein Hineinversetzen in eine Rolle, und wo war ein derartiges Hineinversetzen besser am Platz als auf der Bühne? Eine der bezeichnendsten Eigentümlichkeiten der pastoralen Mode kam also den Forderungen des Theaters an sich entgegen. Dazu ist zu bedenken, daß alles, was vor unseren Augen auf der Bühne geschieht, ohnehin stets mehr Überzeugungskraft haben muß, als was wir in einem Roman lesen. Die Kraft der Vergegenwärtigung, die der dramatischen Dichtung eigen ist, kam auch der pastoralen Illusionswelt des Schäferdramas zustatten.

Deutschland schließt mit der dramatischen Schäferdichtung wie mit der epischen und lyrischen zuerst durch Übersetzungen Bekanntschaft, und zwar schon sehr früh. Gleichzeitig mit den Übertragungen von Montemayors „Diana" und d'Urfés „Astrée" erscheint im Jahre 1619 in Mühlhausen der durch Eilger Mannlich verdeutschte „Pastor Fido". Es folgt 1634 in Nürnberg Harsdörffers „Dianea" nach Francesco Loredano, einem zeitgenössischen Italiener[6]). 1636 gibt Statius Ackermann seinen neuen „Pastor Fido" heraus[7]), und 1642 folgt die erste Übersetzung des „Aminta" von Michael Schneider[8]) — in Prosa, wie der „Pastor Fido" Ackermanns. Beide italienischen Spiele werden in der Folgezeit noch mehrfach verdolmetscht[9]). Auch französische Schäferdramen werden bekannt. Lunds oben schon[10]) angeführte „Dieromene" von 1636 liegt ja zwar nur handschriftlich vor, doch übersetzt 1644 August Augspurger ein Schäferspiel des Montchrestien[11]) . . . Es ist anzunehmen, daß die deutschen Dichter italienische und französische Schäferspiele außer in diesen Übersetzungen auch im Original kannten; auf Reisen nach Italien, Frankreich und England mußten sie ihnen begegnen. Daß Weckherlin in England, Zesen in Frankreich, Harsdörffer ebendort und in Italien keine Schäferspiele gesehen hätten, ist schwer zu denken. Trotz dieser vergleichsweise günstigen Voraussetzungen gewann das Schäferspiel in Deutschland nur sehr allmählich Boden. Erst im 18. Jahrhundert hat es hier seine Blütezeit. Sie beginnt um 1670 mit den Schäferopern Hallmanns. Jahrzehntelang genießt dann die Oper beinah ausschließlich die Anteilnahme des Publikums, bis Gottscheds Erneuerungsbestrebungen auch dem Schäferspiel ohne Gesang- und Tanzeinlagen und ohne „Intermedien"

6) Goedeke, Grundr. 2. A. III, 108.
7) in Schleusingen.
8) in Hamburg.
9) Vgl. Leonardo Olschki, G. B. Guarinis Pastor Fido in Deutschland (Lpz. 1908) S. 11 ff., S. 43, S. 51. Für den „Aminta": Koberstein, Grundr. d. Gesch. d. dt. Nat.-Lit. 5. A. (Lpz. 1872) II, 268, und: Goed. a. a. O. III, 367 (Kirchhoff).
10) S. oben S. 48.
11) „Schäfferey . . ." (Dresden 1644).

wieder zu Geltung verhelfen[12]). Diese späte Aufnahme des Schäferspiels im Unterschied zu Schäferroman und -lyrik hängt in der Hauptsache mit den Theaterverhältnissen im deutschen 17. Jahrhundert zusammen. Unter dem politischen Verhängnis des dreißigjährigen Krieges mußte die dramatische Dichtkunst notwendig stärker leiden als die epische und lyrische. Erst das Aufblühen des höfisch-geselligen Lebens nach dem Krieg konnte eine Blüte auch des Schäferspiels zeitigen. Für die Fragestellung der gegenwärtigen Untersuchung jedoch sind die kargen Frühjahre des deutschen pastoralen Dramas von Bedeutung, da sich in ihren Erzeugnissen das Verhältnis der deutschen zur europäischen Pastorale am klarsten dartut.

Harsdörffers „Seelewig"[13]) würden wir wohl kaum unter die Schäferspiele rechnen, täte es nicht der Verfasser selbst[14]). Vermutlich heißt es Schäferspiel nur, weil es im Freien handelnd gedacht war. Aus demselben Grund sind Heinrich Tolles, die Tradition des Schuldramas weiterführende, allegorische Universitätsschäfereien[15]) so benannt. Das erste deutsche Schäferspiel im eigentlichen Sinn ist neben den Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen Philipp Zesens „Der herzlich-verliebte schmerzlich-betrübte beständige Roselieb", erschienen 1646 zu Hamburg. Wie er am Schluß des Werkchens feststellt, hat Zesen den „Roselieb" „auf begehren solcher gestalt und unter solchen nahmen fast nach dem Wälschen", nach Tassos „Aminta" nämlich, „und nach des Hochgelehrten M. Schneiders übersezung / ümgesezet"[16]). Trotzdem er sich, was den Gang der Handlung anlangt, eng an die Vorlage gehalten hat, ist vom Zauber der südlichen Dichtung wenig geblieben. Die Personen sprechen insgesamt Zesens geschraubtes Deutsch, und das Ganze steht, die Chöre, die hier „Zusammen-stimmungen" heißen, ausgenommen, in Prosa. Nur die Namen hat sich der Dichter, abgesehen von ein paar unbedeutenden Retuschen, neu zu machen bemüht; sie haben bei ihm den Vorzug, alle genau das zu bedeuten, was sie heißen: die Begierde, Klugemunde, Roselieb, Forsthold, Weidewalt usw. Die „Libinne" (Venus) begegnet uns

12) Vgl. zum späteren deutschen Schäferspiel die sich im wesentlichen auf eine Analyse von Gottscheds „Atalanta" beschränkende Arbeit von Friedrich Rühle, Das deutsche Schäferspiel (Halle 1885), und O. Netoliczka, Schäferdichtung und Poetik im XVIII. Jahrhundert. VjschrLg. II, 1889, S. 1 ff.

13) „Das geistliche Waldgedicht, oder Freuden-Spiel, genant Seelewig, Gesangsweis auf Italianische Art gesetzet", erschienen im IV. Teil der „Frauenzimmer Gesprechspiele" (Nürnberg 1644) S. 489 ff. Neudruck: Dt. Lit. in Entw.-Reihen. Reihe Barock.

14) „Poetischer Trichter" II. Teil (Nürnberg 1648) S. 99.

15) „Kundegis Eine Teutsche Schäfferey (Des Menschlichen Verstandes Wissen- und Unwissenheit" (1670), ferner „Wahrgilt" und „Willibald" (1672 und 1673) mit den Untertiteln: „Der Warheit Verlier- und Wiederfindung" und „Des Menschlichen Willens Verführung zur Vntugend". Sämtlich in Göttingen erschienen.

16) Vgl. oben S. 48.

auch in Zesens anderen Werken. Ähnlich hatte Harsdörffer den Personen seines „Seelewig" allegorische Namen zugeteilt, die zudem mit dem Anspruch auftraten, altdeutsch zu sein. Diese Teutonomanie überspitzt sich bei Tolle, der Namen erfindet wie Kundegis (Intellectus humanus), Wittdot (Philosophus), Dumdrut (Ignorantia), Bildegard (Phantasia), Gierwolt (affectus), Wahnholt (Philosophus scholasticus), Volkert (plebs indocta), Sittwig (die Tugend) usw.[17]). Inhalt des „Roselieb" ist einzig die Liebe — auch darin bleibt Zesen seinem Muster und der Schäferspiel-Tradition treu. Nur die Liebe macht nach ihm aus rauhen Landleute umgängliche, hof- und bühnenfähige Schäfer sie humanisiert: in der „Fohrsprache" (dem Prolog) sagt die Begierde[18]): „Heute sollen dise wälder auf neue weise von der libe hören . . .ich will den groben herzen ädle sinnen einblasen / und der zungen rauhen klang süsse machen . . ." (S. 3).

Freier als der „Roselieb", jedoch gleichfalls nach ausländischem Vorbild gearbeitet ist die Schäferei „Rosetta" von Heinrich Elmenhorst (Leipzig 1653). Der Verfasser beruft sich in der Vorrede auf den Prinzen Erofilo des Cats, der in Johann Georg Albinus' Übersetzung „Des Königlichen Printzens Erofilos Hirten-Liebe / Nach Anleitung des Holländischen Cats" gerade ein Jahr zuvor ebenfalls in Leipzig[19]) erschienen war. Diese pastorale Verserzählung ist eins der anmutendsten Erzeugnisse der Hirtendichtung Europas, und ihre Übersetzung gewiß das schönste Werk der deutschen Schäferdichtung. Sie handelt von der Liebe eines Fürsten zu einem Schäfermädchen, das er auf der Jagd trifft, als es gerade ein Lamm im Bache wäscht. Er begehrt die Hirtin zu heiraten. Die Damen seines Hofes raten ihm ab, aber er beschämt die klugen Ratgeberinnen, indem er sie die Schminke von ihren Gesichtern waschen heißt, wobei sich denn zeigt, daß keine von ihnen an natürlicher Schöhnheit seiner Erwählten gleichzukommen vermag. Der Fürst heiratet die Hirtin; sie aber findet als Königin das stille Glück nicht wieder, das sie als Schäfermädchen genoß. Diese Erzählung hat manchen märchenhaften Zug und erinnert andrerseits an die Griseldis-Geschichte Boccaccios[20]). Sie wurde nach der „Rosetta" noch einmal zum Gegenstand eines Schäferspiels. Die „Königliche Schäfferin / Aspasia" erschien 1672 zu Hall in Sachsen; doch sind im Druck nur die lyrischen Einlagen und die „Intermedien" ausgeführt, während von den Szenen jeweils lediglich kurz der Inhalt gegeben wird. Die „Rosetta" ist ausgeführt. Ihre Personen sprechen eine un-

17) Vgl. die Personenverzeichnisse der oben aufgeführten Dramen.

18) d. i. Cupido — bei Zesen bemerkenswerterweise weiblich vorgestellt.

19) Über die literarische Bedeutung Leipzigs in diesen Jahrzehnten vgl. Georg Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig (Lpz. u. Bln. 1909) S. 113 ff.

20) Bei Cats deutet der Name der Schäferin, „Grisilla", gleichfalls in diese Richtung.

glaublich platte, papierene Sprache[21]), und der Dichter bereichert sein Stück um ein paar konventionelle Gestalten des Schäferspiels und um einige Züge aus Sidneys „Arcadia". Die Anlehung an Sidney bezeugt nicht nur der Umstand, daß der prinzliche Held des Stückes sich, wie Musidorus in der „Arcadia", in Schäfertracht hüllt und einem Schäfer verdingt, um der Geliebten unerkannt nahe sein zu können, sondern auch ein Druckfehler: obwohl ein „Clajus" im ganzen Spiel nicht vorkommt, steht dieser Sidneysche Schäfername einmal[22]) fälschlich für „Fillidor".

Diese wenigen Nachbildungen ausländischer Muster auf dem Gebiet des pastoralen Dramas werden mit dem Auftauchen der Schäferoper in Deutschland beseitegedrängt. Bei Johann Christian Hallmann erscheinen die einzelnen Akte von Schäferspielen eingebettet in einen prunkvollen barocken Rahmen von Intermedien, von „Reyen", Balletten. Rahmen und Gerahmtes stehen nicht in Zusammenhang untereinander. Hallmanns erste Schäferoper stammt aus dem Jahr 1667. Es ist „Die Triumphirende Keuschheit Oder Die Getreue Urania Pastorell". Als weiteres musikalisch-pastorales Spiel folgte 1673 „Die Sinn-reiche Liebe Oder der Glückseelige Adonis Und Die Vergnügte Rosibella Pastorell . . ."[23]). Der Inhalt beider Stücke bietet — was allerdings über ihren Wert als barockes „Gesamtkunstwerk" wenig besagt — nichts als eine neue Verknüpfung einer endlosen Reihe der alten abgedroschenen Schäfermotive. Gegenstand der „Rosibella" ist wieder die bezwungene Sprödigkeit; in der „Urania" siegt zur Abwechslung gleich zweimal die Keuscheit[24]).

1653 erschien in Frankreich Thomas Corneilles Komödie „Le berger extravagant", eine Dramatisierung der gleichnamigen epischen Schäferparodie des Jean de la Lande. Im Auftrag übersetzte sie zehn Jahre später Andreas Gryphius ins Deutsche[25]). In Frankreich ist das Schäferwesen im Drama, nachdem schon der Aufstieg der Tragödie und Pierre Corneilles es beiseitegeschoben hatten, mit dieser Verspottung erledigt; in Deutschland hingegen war es zur Persiflage noch nicht reif. Auf die Dichter der Schäferopern und -spiele, die nach 1663 folgten, ist Gryphius' Übersetzung ohne Eindruck geblieben: taub gegen Hohn dichteten sie fort.

21) So drückt sich z. B. die gleich beim allerersten Anblick der Rosetta über Clearchus hereinbrechende Leidenschaft in dem Ruf aus: „O Himmel! ich empfinde liebes Flammen" (eine Seite nach S. Aiij).

22) S. Eiiij.

23) Beide Spiele enthalten in: Johann Christian Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele (Breslau 1673).

24) Die Wirkung der Opern Hallmanns beruht auf dem poetisch-musikalisch-visuellen Gesamteindruck, der sich aus dem pastoralen Libretto, wie es uns vorliegt, nicht einmal erahnen läßt. Beide Spiele waren für den Kaiserhof bestimmt und gingen in prunkvollster Ausstattung in Szene.

25) „Der Schwermende Schäffer" (Jena 1663).

„Nur muss ich bey diser Gelegenheit“ sagt Gryphius in der Vorrede des „Schwermenden Schäffer“, „der jenigen erwehnen / welche ihr höchstes Beliben an erdichteten Erzehlungen der irrenden Ritter und Schäffereyen tragen / so gar / dass sie auch im Ernst alle ire Wort und Thaten darnach einzurichten ihnen angelegen seyn lassen / das geringste ist / dass man ihr Abbildungen in Hirtenskleidern hin und wieder schauet / die Namen gehen bereits unter uns in dem schwange / und zuweilen beginnt sich das Leben den Namen zu vergleichen“. Der Dichter-Übersetzer sieht also die Aufgabe des Spiels darin, eine weltlich-modische Torheit zu geisseln; es kommt ihm nicht so sehr auf Parodie und Verhöhnung als auf vernünftig-sittliche Einwirkung an. Wäre das Werk sein eigen, würde es ihn in die Reihe der Satiriker stellen, die seit dem 15. Jahrhundert ein weites Feld im deutschen Schrifttum behaupteten. Ausdrücklich nimmt er auf Keysersberger und Sebastian Brandt Bezug. Keine Zeit könne Satiriker entbehren: „Wie die Welt jederzeit voll Thorheit gewesen: Also hat es auch den Zeiten an artigen Gemütern niemals gemangelt / welche deroselben Eitelkeit auf unterschiedene Weisen und nach Antrib ihres hurtigen Geistes entdecket und vernichtet“. Haben die Ritter im „Don Quixote“ ihren „Kehrab bekommen“, so bekommen ihn im „Berger extravagant“ die Schäfer.

Im Mittelpunkt der Handlung von Corneilles Komödie steht ein typischer Schäfer der erotischen Art: Lysis. Alles an ihm ist bezeichnend. Schon seine Geschichte — Adrian, sein vernüftigerer Vetter, erzählt sie (S. 15 f.) — schildert Entstehung und Verlauf der pastoralen Geschmacks- und Sinnestrübung im allgemeinen. Vom Vater zur höheren Beamtenlaufbahn bestimmt und auf die Hochschule geschickt, hat Lysis, statt sich seiner Studien zu befleißigen, lauter Ritter- und Schäferromane gelesen und sich in eine poetische Traumwelt hineingesteigert. Bald konnte er nicht mehr aus ihr heraus:

„Es war ümsonst was man ihm sagt / sang / pfiff und gab
Stets hat er Schaff üm sich / stets einen Hirtenstab“ (S. 16).

Als die „Astrée“ erscheint, ist er kaum noch zu halten, und ein Schäferspiel, das er sieht, gibt ihm den Rest: er wird selbst Schäfer. Klar umrissen ersteht in Lysis Gestalt das konventionelle Schäferbild der ausgehenden Schäfermode, wie es sich in der Vorstellung des Satirikers malte: Seine Schafe treibt Lysis unter süßlichen Lyrismen aufs Feld (Anfang); in eine unmögliche Tracht kleidet er sich (S. 10); stets liegt er auf der Erde und hängt seinen Gedankengespinsten nach (S. 17); unversehens stößt er einen lauten Schrei aus und antwortet auf die Frage, was ihn quäle: „Es war ein Libes Riss“ (S. 18); immer von neuem wimmert er die verehrte Schäferin um Gegenliebe an oder quengelt über den grausamen Amor (S. 20); an keinem Wald kann er vorbeikommen, ohne das Echo zu versuchen (S. 19 f.), an keinem

Baum, ohne Verse in die Rinde zu schneiden; eingebildet stellt er die Schönheiten seines freien Lebens den Widerwärtigkeiten des Stadt- und Hoflebens gegenüber (S. 21); er ist allzuberedt im Wortgefecht, feige unter den Waffen, verlogen, immer bereit, über Hintertreppen, durch Zaubereien und unwürdige Mittel zum Ziele zu kommen. Kaum einer der in jedem Schäferspiel seit Guarini begegnenden Züge fehlt. Dazu gesellt sich eine Persiflage des Daphne-Mythos: Lysis fällt in einen hohlen Baum und fühlt sich von Stund an als Baumgottheit (S. 65 ff.) — seine Schäfermanie grenzt an Geistesstörung.

Fragwürdig ist die Gestalt dieses Schäfers, fragwürdig wird mit ihr zugleich das pastorale Requisit. Zunächst die Tracht. Ein ganzer Kreis von adligen Herren und Damen verkleidet sich als Schäfer, Schäferinnen, Nymphen und Druiden, jedoch mit Absicht so schlecht, daß die Wirklichkeit unter der Maske immer wieder durchblickt. Clarimond etwa steckt in seinen Schäferstab seinen Kavaliersdegen; er scheut sich nicht, ihn im gegebenen Augenblick zu ziehen, worauf ihm Lysis logischerweise mit dem Vorwurf kommt:

„O bastart Schäffer? wo mit disen Eisen her!“ (S. 33).

Fragwürdig wird auch Sprache und Gebärde. Als Lysis vor Charite, seiner Schäferin, hinkniet und sich zu einer gestelzten und leidenschaftsbewegten Liebeserklärung anschickt, wehrt sie ab:

„. . . hir auff dem Feld acht ich der Possen nicht
sie dienen vor den Hoff / hir lebt man sonder pflicht“ (S. 20).

Fragwürdig wird der Einklang von Schäfereinfalt und Natur: Echo ist nicht Echo, sondern die schalkhafte Charite, die sich hinter einem Baum versteckt hält und ihrem Schäfer die ersehnten Orakel spendet, am Schluß jedoch mit einem ernüchternden Prosasatz bewußt aus der Rolle fällt (S. 19 f.). Fragwürdig wird schließlich die Liebe in ihrer schäferlichen Form. Liebe ist nicht so wortreich wie all die endlosen Schäferklagen und -tiraden, ist nicht rhetorisch, sie

„. . . hat ihr eigne Sprach und Kunst / was zu verstehn /
Sie redet / sie bewegt / und schweigt doch jede Zeitt /
All ihre Regungen sind voll Beredsamkeit“ (S. 22).

Hieraus erhellt, daß im „Schwermenden Schäffer“ die Gefühlsdesillusion vorgenommen wird zugunsten des ehrlichen Empfindens; aus dem poetischen Traum vom Schäferdasein als einem schöneren Leben erwacht der Schwärmer zur harten, schlichten, aber ihrer Wahrheit wegen auch schönen Wirklichkeit. Die französische Komödie des „Berger extravagant“ steht in einer geistigen Strömung, die erst hundert Jahre später das deutsche Schrifttum erfassen und es aus dem engen, von Vorschriften und Mustern eingedämmten Flußbett seines „Barock“ hinausführen sollte unter den weiten Himmel echter Dichtung.

SCHLUSS.

Das Verhältnis, in dem die deutsche Schäferdichtung des 17. Jahrhunderts zur europäischen steht, ist ein Verhältnis des Wettstreits. Die Tendenz zum Wettstreit mit dem Ausland ist aus der gesamten Literatur des Deutschlands jener Zeit nicht wegzudenken, ist aber für die Schäferdichtung von besonderer Bedeutung, denn ohne diese Tendenz wäre die pastorale Dichtweise hier überhaupt nicht aufgekommen. Die Deutschen machten die Schäfermode mit, um hinter dem Rest von Europa in nichts zurückzustehen. Das Schäferwesen hatte um 1630 in den südlichen und westlichen Ländern schon eine lange Entwicklung hinter sich. Aus gelehrten literarischen Anfängen und einem müden Modespiel der großen Welt der Höfe im ausgehenden Mittelalter und der Renaissance erwachsend, hatte es sich der Dichtung und nach und nach sämtlicher Dichtweisen, der epischen, lyrischen und dramatischen, bemächtigt. Es hatte die Haltung und Empfindsamkeit der adligen Gesellschaft Italiens, Spaniens, Frankreichs und Englands, ihre Sehnsucht nach einem schöneren Leben, als das Leben der Wirklichkeit sein konnte, ihre Wunschträume von freier, einfältiger, stark vergeistigter oder versinnlichter Liebe zu e i n e m Lebensbild verschmolzen. Dies Lebensbild, das Bild vom pastoralen Dasein, besaß die blendende Leuchtkraft, die einem bedeutsamen Erzeugnis e i n e s großen Geschmacks und Bildungszusammenhangs stets eignet. Auf Deutsche mußte es berauschend wirken, mußte zur Nachahmung und zum künstlerischen Wettstreit herausfordern. Aus diesem Grunde wird jede Nach- und Neuschöpfung pastoraler Werke in Deutschland enthusiastisch begrüßt. Immer wieder bricht in den beliebten „Vorberichten" und „Nachreden" der Jubel auf, daß die Heimat nun nicht mehr hinter den andern Ländern zurückstehe, daß sie ihre eigenen Schäferdichtungen und -dichter habe. Mit nie zu befriedigender selbstgefälliger Lust reiht man endlose Ketten von Namen und prahlt damit. Jenes vielberufene, hemmungslose einander Feiern dieser Dichter meist doch untersten Ranges, jene belächelten verstiegenen Anreden „du Maro dieser Zeiten", „deutscher Horaz", „deutscher Naso", hat hier seinen Grund. Bei aller rein persönlichen Beweihräucherung klingt doch darin auch ein deutlicher Unterton von Nationalstolz.

Wie die einzelnen Formen der Pastoraldichtung aufgenommen und umgestaltet, bzw. für den deutschen Geschmack zurechtgemacht werden, wurde gezeigt. Gar keine Veränderungen werden am Schäferlied und Schäferspiel vorgenommen; Unterschiede, die sich finden, haben poetische Unfähigkeit des Nachahmers zur Ursache. Im wesentlichen

erhalten bleibt auch die Form des Schäferromans; nur wird sie gekürzt, weil die deutschen Werke meist im Auftrag gearbeitet sind, und der Auftraggeber ein Werk handlichen Formats wünscht. Nur die Form der Gelegenheitsschäferei wird neu geschaffen. Diese Form, bei Opitz zuerst auftretend, ist von Opitz aus gesehen eine Notlösung einer ihm gestellten nichtdichterischen Aufgabe, von seinem Vorbild Sannazaro aus eine scheußliche Verballhornung; ihre zahlreichen pegnesischen und sonstigen Ableger sind bezeichnend für den mangelnden Formsinn des Jahrhunderts.

Die deutschen Schäferromane erscheinen stärkstens beeinflußt von Honoré d'Urfés „Astrée", der sie außer ihrer Form auch ihre meisten Motive verdanken. Ausgenommen sind nur die seltsame Pastorale der Rosemund Zesens, die „Verwüstete und verödete Schäferey", in der ein Ungenannter mit seinen Vorbildern nach eignem Gutdünken umsprang, und Anton Ulrichs „Aramena" ... Die deutsche Schäferlyrik besteht aus Nachahmungen italienischer und französischer Schäferlieder. Durch ihre Pflege in der zweiten schlesischen Dichterschule und die Nachwirkung dieser Schule reicht sie aus dem 17. Jahrhundert weit ins 18. hinüber. Pastorale Vorstellungen dringen auch in die religiöse Lyrik, begünstigt von den biblischen Vorstellungen von Gott und Jesus, den Hirten, vom Hirtentum der Erzväter Israels und der Jünger des Heilands und von den Hirten an der Krippe. Diese religiöse Pastorallyrik hat mit der religiösen Schäferdichtung, wie sie in verschiedenen europäischen Ländern schon seit der Wende zum 16. Jahrhundert entstanden war, nichts zu tun ... Das Schäferspiel wächst, nach einigen kümmerlichen Anfängen, unmittelbar in die Schäferoper hinüber, mit welcher zusammen es aus Italien eingedrungen war. Erst Gottscheds Reformversuch erweckt es im 18. Jahrhundert noch einmal zu Eigenleben.

Das Schäfertum selbst, wie es in den Werken der Schäferdichtung sich darstellt, erscheint in Deutschland vereinfacht. Übernommen wird das humanistische Bild vom Schäfer als einer Allegorie für den gelehrten Dichter. Übernommen werden die höfischen Züge des modischen Schäferbilds, wie es sich seit Montemayor herausgebildet hatte: des Schäfers weltmännisch gebildete Haltung, seine Gewandtheit, sein Anstand und seine Anmut. Doch werden diese Züge verbürgerlicht in Richtung aufs spießig Schöngeistige, Moralische. Übernommen aber vereinfacht wird auch die schäferliche Liebe, die nur die beiden Formen der „keuschen" und der „galanten", der ehrbaren und der unsittlichen Liebe kennt. Zweierlei jedoch fehlt dem Schäfertum der deutschen Schäferdichtung ganz: das Kulturmüde und das arkadisch Natürliche. Die seit dem 15. Jahrhundert traditionelle kulturmüde, ja kulturfeindliche Wendung der Pastorale hatte noch in der „Astrée" wenigstens atmosphärisch gewirkt. Die Dichter Deutschlands hingegen schätzten am modischen Schäferwesen gerade das Gebildete, Verfeinerte, die

Kultur, die es auf seinem Weg durch zwei Jahrhunderte erworben hatte. Das arkadisch Natürliche lag den Deutschen des 17. Jahrhunderts noch nicht. Zu der naiven Eleganz Sannazaros, zu der Ursprünglichkeit und Frische, die manche Stellen bei Sidney atmen, findet sich in der Literatur unseres Volkes erst im 18. Jahrhundert, in der Idyllik, welche die Pastorale beerbte, Entsprechendes.

LITERATUR.

Hier soll lediglich das wissenschaftliche Schrifttum, insoweit es das Thema unmittelbar berührt, aufgeführt werden; für Fernerstehendes vgl. die Anmerkungen. Auch die Quellen sind in Text und Anmerkungen jeweils mit genauem Titel zitiert. Aufschwellung dieser Übersicht durch Heranziehung fachüblicher Nachschlagewerke oder zusammenfassender Darstellungen des behandelten Zeitabschnitts kann nicht in der Absicht liegen.

Epische Pastorale.

Neulateiner:

Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, 13. Aufl. (Neudruck der Urausgabe durch W. Goetz) (Stuttgart 1922).
Paul von Winterfeld, Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters (München 1913).
Georg Ellinger, Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands (Bln u. Lpz. Bd. I und II: 1929, Bd. III, 1: 1933).

Italien:

Enrico Carrara, La Poesia Pastorale (Mailand 1909) in: Storia dei Generi letterarii italiani, III.
E. Bertana, L'Arcadia della scienza (Parma 1890).
Michele Scherillo (Hrsg.), Sannazaros „Arcadia", Einleitung (Turin 1888).

Spanien:

James Fitzmaurice-Kelly, Geschichte der spanischen Literatur, deutsch von Vischer-Hämel (Heidelberg 1925).
Ludwig Pfandl, Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit (Freiburg i. B. 1929).
J. G. Schönherr, Jorge de Montemayor, (Diss. Halle 1886).
Hugo A. Rennert, The Spanish Pastoral Romances (Philadelphia 1912).

Portugal:

Aubrey Bell, Portuguese Literature (Oxford 1922).

England:

W. J. Courthope, A History of English Poetry (London 1904).
Wolfgang Keller und Bernhard Fehr, Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung (Wildpark-Potsdam 1928).
Lewis Einstein, The Italian Renaissance in England (New York 1902).
O. H. Sommer, Erster Versuch über die englische Hirtendichtung (Marburg 1888).
Katharina Windscheid, Die englische Hirtendichtung von 1579 bis 1625 (Diss. Halle 1895).

Frankreich:

Max von Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich (Straßburg 1906).

André le Breton, Le roman au XVIIe siècle (Paris 1927).
Heinrich Morf, Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance (Straßburg 1914).

Deutschland:

Heinrich Meyer, Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts (Diss. Freiburg 1928).
Ursula Schaumann, Zur Geschichte der erzählenden Schäferdichtung in Deutschland (Diss. Heidelberg 1930).
Egon Cohn, Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts (Bln. 1921) (Germanische Studien 13).
Hans Heinrich Borcherdt, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland I. Teil (Lpz. 1926).
Gustav Schneider, Über das Wesen und den Entwicklungsgang der Idylle (Hamburg 1893).
Alfred Hübner, Das erste deutsche Schäferidyll und seine Quellen (Diss. Königsberg 1910).
Julius Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule (Göttingen 1847).
Albin Franz, Johann Klaj (Diss. Marburg 1908).

Übersetzung:

A. Wurmb, Die deutschen Übersetzungen von Sidneys „Arcadia" (Diss. Heidelberg 1911).
Adam Wolf, Geschichtliche Bilder aus Österreich I (Wien 1878) S. 246 (über Hans Ludwig von Kufstein). Dazu vgl. auch: A. Hämel, Germanisch-romanische Monatsschrift VI, 426.

Schäferlyrik.

Alfred Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge (Paris 1889).
Weidinger, Die Schäferlyrik der französischen Vorrenaissance (Diss. München 1893).
Max von Waldberg, Die deutsche Renaissance-Lyrik (Bln. 1888).
Ders., Die galante Lyrik (Straßburg 1885).
Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes (Lpz. 1911).
Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes (München 1925).
Herbert Cysarz, Deutsche Barockdichtung (Lpz. 1924).
Ders., Deutsches Barock in der Lyrik (Lpz. 1936).
Ders., Barocklyrik (Lpz. 1937) in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, hrsg. von H. Kindermann, Reihe Barock, 3 Bde.
A. F. W. Fischer und W. Tümpel, Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts (Gütersloh 1904—1916).

Dramatische Pastorale.

J. L. Klein, Geschichte des Dramas, Bd. V (Lpz. 1874).
Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas (Halle 1893 bis 1916).

Italien:

Enrico Carrara, vgl. oben.
Karl Voßler, Tassos Aminta und die Hirtendichtung, in: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, hrsg. von Max Koch (Bln. 1901—1909). Bd. VI.

Spanien:

Eugen Kohler (Hrsg.), Sieben spanische dramatische Eklogen (Dresden 1911), Gesellschaft für romanische Literatur Bd. 27.
J. P. Wickersham-Crawford, The Spanish Pastoral Drama (Philadelphia 1915).

England:

Courthope und Keller-Fehr, vgl. oben.
Oskar Fischel, Inigo Jones und der Theaterstil der Renaissance (Lpz. u. Bln. 1932), in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1930/31, S. 103 ff.

Frankreich:

G. Weinberg, Das französische Schäferspiel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Frankfurt am Main 1884).
Jules Marsan, La pastorale dramatique en France (Paris 1905).

Deutschland:

Friedrich Rühle, Das deutsche Schäferspiel (Diss. Halle 1885).
O. Netoliczka, Schäferdichtung und Poetik im XVIII. Jahrhundert, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte II (1889), S. 1 ff.
Willy Fleming, Die Oper (Lpz. 1933), in: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, hrsg. v. H. Kindermann, Reihe Barock, Barockdrama Bd. V

Übersetzung:

Leonardo Olschki, G. B. Guarinis Pastor Fido in Deutschland (Lpz. 1908).

LEBENSLAUF.

Der Verfasser dieser Arbeit wurde am 28. Juni 1912 in Dinslaken am Niederrhein als Sohn des jetzigen Stadtbaumeisters Walter Carnap geboren. Nach Absolvierung des Reformrealgymnasiums seiner Vaterstadt, das er im Frühling 1931 mit dem Reifezeugnis verließ, bezog er für je ein Semester die Universitäten Frankfurt am Main und München. Er studierte deutsche Literaturgeschichte, Geschichte und geschichtliche Hilfswissenschaften. Mit dem Wintersemester 1932/33 kehrte er nach Frankfurt am Main zurück, wo er, nach wechselnden Studienaufenthalten in Bonn, Berlin und Göttingen, am 23. Juni 1938 die mündliche Doktorprüfung bestand. Er ist deutscher Staatsangehöriger.

Der Dank, den der Verfasser allen seinen Lehrern schuldet, kann durch ein Wort an dieser Stelle nicht abgegolten werden. Gern weiß er sich insonders Herrn Professor Schultz für dessen fördernde Aufmerksamkeit auf das Wachstum der vorliegenden Untersuchung verpflichtet.